OSVALDO LARRAZABAL HENRIQUEZ

enrique bernardo núñez

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

La verdadera tragedia del escritor está en no dejar la obra que puede ser testimonio del cumplimiento de este deber de escritor.

E.B.N.

"Los malogrados" En **Bajo el samán.**

PRIMERA PALABRA

Un tiempo ambiguo parece recorrer lo mejor de la producción narrativa de Enrique Bernardo Núñez.

Impresionado por el manejo de esa aparente intemporalidad y por la forma tan particular de concebir la realidad, decidí adentrarme en ese mundo extraño que constituye, en gran parte, la novelística del autor. Muchas cosas tuvieron que ser pensadas con sensatez y cordura. A veces la misma irrealidad parecía envolverlo todo y las ideas concebidas al respecto parecían quedar flotando. Traté de recordar al hombre a quien admiré desde mi mentalidad de adolescente y adaptarlo a la idea del mundo que él ahora me presentaba. Creí reconocerlo en la traslación —que hice a mi vez— de su enigmático modo de ser y de la luminosa calma que por aquel entonces parecía envolverlo. Lo perdí durante mucho tiempo y sólo sus artículos de prensa me aseguraban que seguía siendo un hombre importante. El tiempo me dio seguridad para poder valorarlo y su *Cubagua* me sumergió en la grandeza infinita de su magia. Entonces pensé que escribir sobre ella era poder recrearla para el disfrute solitario de una infinita y eterna soledad.

La obra es inmensa, pero se puede segregar la parte puramente narrativa. Decidí, cuando se solicitó mi colaboración para integrar esta colección, que mi viejo e irrealizado proyecto encontraba dónde realizarse. Escogí el nombre de Enrique Bernardo Núñez no sólo para homenajearlo desde mi remota posibilidad, sino para contribuir en algo a divulgar su obra, que es una de las más audaces dentro de la novelística nacional.

No era justo circunscribirse a *Cubagua* y a *La Galera de Tiberio.* La totalidad del escritor, sus comienzos, sus tropiezos y sus logros lo harían parecer más humano y complementarían la visión que él mismo pudiera reflejar. Estudié sus novelas, leí sus artículos e hice indagaciones de toda índole, incluyendo las que hicieron posibles la generosidad amable de sus familiares. Las charlas vespertinas con su viuda, doña Mercedes, y con su hija, la señora Carmen Elena de Stein, estuvieron plenas de recuerdos y anécdotas; sentados en los mismos sitios donde trabajaba, manoseando sus cosas y admirando la minuciosa labor que hacía sobre sus originales, pasaron muchos ratos. Ellos me hacen deudor de una gratitud que ellas sabrán valorar. Para tratar de comprenderlo mejor, nunca lo desvié de la doble perspectiva de escritor y de hombre; y en el afán de lograrlo plenamente sólo se me es-

capó esa parte de ámbito íntimo intraducible en cada autor, que es imposible de penetrar.

Viví los episodios juveniles de *Sol interior,* lo acompañé en la aventura anecdótica de *Después de Ayacucho,* me enteré de la existencia real de *La Ninfa del Anauco* y pude llegar, nuevamente, a la magnífica *Cubagua. La Galera de Tiberio,* de la que había hablado en varias oportunidades con don Enrique y de la cual él me había leído suficientes trozos, me fue dada al fin. Nada habían podido mis requerimientos para tener un ejemplar de la famosa frustrada edición náufraga en el río Hudson; el autor se mostró siempre inflexible en eso de entregarla toda; pero un día, al saber que yo trabajaba como investigador en el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Central de Venezuela, me expresó el deseo de que fuera reeditada. Parece que al fin había llegado el tiempo conveniente. Entonces, y aun cuando en el mencionado Centro nos interesamos bastante, la idea de la publicación no pudo cristalizar. En fecha posterior la Dirección de Cultura de la U.C.V. publica la novela en su colección Letras de Venezuela.

La muerte le llegó. No había podido concluir *Atardecer sobre el mundo,* que a pesar de ser una novela que le apasionaba, trabajó con no mucho empeño, en lo que se refiere a dedicación de tiempo. Parece ser que ese mismo tiempo que había labilizado con tanta habilidad no contara dentro de su realidad diaria; y el tiempo lo venció.

Excluyendo todo lo que no se refiera a lo narrativo, este trabajo quiere centrarse en esa especialidad del autor. Todo su otro mundo ha contribuido a hacernos una imagen total de su existencia, pero no ha sido tomado en cuenta dentro del interés propio de lo que nos proponemos. Novelas y cuentos serán analizados y cada uno de ellos dejará su huella a lo largo de estas páginas. Además de una obligación de crítico, mi libro lleva el afecto de lector agradecido.

El recuerdo de Enrique Bernardo Núñez —su adusto recuerdo, diría yo— me conmueve siempre. Aun cuando nunca tuvimos una estrecha amistad, cada vez que me vio me trató con deferencia inusitada. Yo aún lo respeto y lo admiro con creciente fervor.

INTRODUCCION BIOGRAFICA

Enrique Bernardo Núñez, uno de los escritores más trascendentes que ha producido el país, nace en Valencia el 20 de mayo de 1895 y muere en Caracas el 1º de octubre de 1964. A través de su vida desempeñó muchas actividades, pero, esencialmente, fue escritor.

En el año 1915 se inscribe en la Universidad Central de Venezuela para estudiar Medicina y oír los cursos de Derecho. Abandona ambas carreras y, como él mismo dice, junto con Angel Miguel Queremel comienza a publicar en 1917. Ya en el año 18 es conocido su trabajo "Bolívar orador", con el cual obtiene el Accésit de los Juegos Florales de ese año, en la especialidad Historia. Colabora asiduamente en los diarios *El Imparcial, El Nuevo Diario, La Esfera, El Universal, El Heraldo, Rojo y Negro* y *El Nacional,* principalmente, y en revistas como *Billiken, Actualidades* y *Elite.* Durante su período diplomático en Bogotá, La Habana y Panamá, los más afamados diarios de esas capitales lo cuentan entre sus columnistas.

En 1927 obtiene el premio en el concurso promovido por Federico García Sanchiz, para la mejor crónica lírica, en un certamen donde concurrieron treinta y tres de los mejores escritores nacionales. En 1947 se le concede el Premio Municipal de Prosa y en 1950 el de Periodismo. En dos oportunidades es electo Cronista de la Ciudad de Caracas, primero en 1945, cuando obtuvo el cargo por Concurso y al cual renuncia en 1950. Luego en 1953 es reelecto y lo desempeña hasta el día de su muerte.

Esta rápida visión no puede en ningún momento abarcar la calidad del escritor ni su importancia dentro del panorama literario nacional. Pero es sencilla como sencillo fue el hombre que la produjo. De él dijo Ramón J. Velásquez, que "fue un hombre sencillo, con la sencillez de lo complejo";[1] y así era: retraído, casi simple, introvertido, viviendo en un mundo que él mismo pretendía que fuera una constante lejanía interior, preocupado y consciente de los múltiples problemas de la vida y de la patria. Enemigo de reconocimientos y desafecto a todo lo que pudiera significar hipocresía, pide a su familia ser enterrado con la mayor simplicidad y pobreza, fiel a aquello que en una oportunidad escribió en su artículo "Los malogrados", que incluye la obra *Bajo el samán,* cuando hace referencia a los escritores desapare-

---

1 Velásquez, Ramón J. Discurso pronunciado el 2 de octubre de 1965.

cidos: "Si la poca vida les fue negada, nada hacen con esa otra vida en la mucha muerte" (p. 81).

Cuando Fernando Paz Castillo escribe "En torno a *La Galera de Tiberio*" lo recuerda "siempre tímido, pretendiendo esconder su timidez bajo la sombra de su mal carácter",[2] y desde esa timidez surgía a veces la posición un poco arbitraria que imprimía a sus actos y la actitud protectiva que tenía para todo lo que fuera naturaleza. Aún se guardan en su casa las "chinas" que compraba a los muchachos para impedir que mataran pájaros y lagartijas.

Todas las cosas recuerdan a Enrique Bernardo Núñez. Cabizbajo, rumiando ideas; sereno, en la imperturbable luminosidad de la tenue mañana lo recuerdo en sus infatigables paseos. Lejano, como ese mundo que fue su centro y su vida. Caminaba mucho y creo que lo hacía para poder compaginar las dos realidades que constituyeron la base de su inmensa obra. Caminaba porque así ejercía una función presente que lo trasladaba —en esas intemporancidades que siempre supo generalizar— hacia las remotas realidades. Hacía en la tierra lo que hubiera querido hacer en el tiempo. Por todo eso, cuando volvemos a su casa de "El Rincón", y vemos sus árboles; que parecen acariciar a la tranquilidad del ambiente con la nostalgia de un murmullo que más bien parece una llamada insistente para que vuelva quien tanto los amó; cuando estamos en su infranqueable biblioteca, a la que nunca quiso dar tan ambicioso denominativo; o cuando nos encontramos ante su eterno escritorio y vemos su viejo bastón, pensamos en que está en todas las cosas quien dio vida a todas esas cosas.

Persistente, ordenado e infatigable, exigía demasiado de sí mismo. Cada uno de sus trabajos está guardado en algún sitio y todos están llenos de las correcciones que los hacía cada vez más perfectos dentro de la visión sintética que el autor les quería imponer. Cada texto está garrapateado de notas y llamadas, y si en algún caso esa actitud logró extremos, *Cubagua* sería una obra de síntesis cerebral, de compactación expresiva; luminosa, maravillosa, visionaria de un pasado, así como *La Galera de Tiberio* es visionaria de un futuro.

El mundo de Enrique Bernardo Núñez ha debido ser inmenso e intenso. Vivió la pasión por la historia trasladándose a ella en idea y es de suponer que ahora, desde la quietud de su descanso, esté trajinando, etéreo e
10 intemporal, por las ruinas sin tiempo de Cubagua y buscando el rastro mil veces perdido de la galera.

Desde muy joven se le consideró un positivo valor. Pedro Sotillo recuerda que "cuando yo vine a acercarme más que incorporarme a los hombres de la llamada Generación del 18, podía considerarse a Enrique Bernardo

---

2. Paz Castillo, Fernando. "En torno a La Galera de Tiberio". El Nacional. Caracas, 25 de noviembre de 1967.

Núñez como un joven maestro de la prosa",[3] y en el trabajo ya citado de Ramón J. Velásquez se dice que es un autor que "hace innovaciones técnicas en un mundo literario casi personal". Parte de su novelística abre un horizonte desconocido dentro de nuestra narrativa y, como dice una nota crítica aparecida en la cubierta posterior de la edición de *Cubagua* por el II Festival del Libro Venezolano, "Enrique Bernardo Núñez trata el tiempo a la manera de un Joyce o de un Faulkner; pero, como lo demuestra su personalísimo estilo o la simple fecha de aparición de la obra (1931), lo hace sin imitación alguna, espontáneamente". Podría hablarse de una intemporaneidad en ciertas novelas del autor, pero sería más preciso y más lógico hablar de una visión trasladada, bien en pasado o en presente y en futuro, de las diferentes facetas de una realidad. El tiempo funciona en esas novelas y es uno de sus principales puntos de apoyo; lo que sucede es que se trata de un tiempo labilizado por las distorsiones de la realidad.

Sin embargo, no ha habido un equilibrio entre su obra y la crítica que la ha juzgado. A un escritor que con un estilo nuevo "de frase corta, seca, flotante, burbuja", como lo ha calificado Juan E. Zaraza en el artículo "Viaje final a *Cubagua*",[4] y que se ha anticipado a muchos años de avance narrativo, no se le ha estudiado con organicidad y conciencia. Si bien Enrique Bernardo Núñez es por sus temas un escritor bastante localista, la trascendencia de su obra rebasa la de muchos otros narradores y sus dos últimas novelas son un ejemplo de universalidad.

Es preciso diferenciar —con claridad y plenitud— dos épocas dentro de la novelística de este autor. La primera estaría constituida por el grupo que integran *Sol interior, Después de Ayacucho* y *La Ninfa del Anauco,* obras que no tienen ningún parentesco espiritual ni real con las de la segunda etapa: *Cubagua* y *La Galera de Tiberio,* sin contar con la que dejó inconclusa, *Atardecer sobre el mundo.* Esto, aunque en las primeras ya existan, en primitiva germinación, algunos de los elementos que casi caracterizan a las obras posteriores: la utilización y mezcla del pasado histórico, presentizado en traslado de realidades.

De Enrique Bernardo Núñez podría decirse lo que apunta Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana* sobre Guillermo Valencia: "Tenía el don de la definición lírica; o sea, que con un mínimo de lengua conseguía reducir a sus límites la imagen que se había formado en su fantasía" (p. 387).

---

3 Sotillo, Pedro. Declaraciones en "Tres escritores analizan la obra de Enrique Bernardo Núñez". El Nacional. Caracas, 3 de octubre de 1964.

4 Zaraza, Juan E. "Viaje final a Cubagua". El Nacional. Caracas, 12 de diciembre de 1967.

LOS COMIENZOS

La primera obra narrativa que publica Enrique Bernardo Núñez es *Sol interior*. Parte de la importancia que ella pueda tener deriva de los conceptos que el autor se vio obligado a incluir en las "Palabras liminares". Según su propia manifestación, es un libro de juventud que no pretende novedades literarias, "ni pulcritudes de estilo" (p. XIII). No va a ser tampoco, una novela que refleje una realidad objetiva, pero que conlleva una ambición que debe animar a todo aquel que escribe: "despertar emoción" (p. XII). A sabiendas de que el ambiente literario es proclive al juicio crítico, se lanza a él sin darle mayor importancia, porque su libro es un libro espontáneo; a la vez que no intenta, con su obra, entrar en lo que llama "aristocracia de ciertos escritores", o a "la pomposa consagración de una Academia o el docto veredicto de un cenáculo, porque éstos nunca tendrán el veredicto de los corazones" (p. XIII). Al mostrarse, sí, partidario del uso del estilo, casi se define apegado a la exuberancia modernista, porque "el adjetivo sonoro y acaso también el estilo retumbante, campean en sus páginas" (p. XIII). Asegura que lo que va a escribir es la traducción de un sentimiento; que tomó datos, observó amores juveniles y copió hasta el lenguaje con que se manifiesta. Quizás imbuido de cierta condición romántica se queja de que ésta fue abandonada para seguir a Schopenhauer y a Nietzsche, pero lo conforta el saber que fueron agradables "las viejas historias de amor" que existieron "en los paréntesis de ensueño abiertos en el positivismo" (p. XII). Con muy justa razón Juan E. Zaraza califica a esta novela como francamente romántica en sus episodios.[5]

Cuando en 1918 aparece *Sol interior* los comentarios críticos le son más o menos favorables. Después de cierto tiempo, en un artículo de prensa Alberto Fernández dice que cuando conoció al autor, que le fue presentado por Jacinto Fombona, se asombró de su juventud y de la elegancia de su trato, y que la novela que publicó tiene "un estilo lleno de musicalidad, de hermosas imágenes y con toda la levedad que requiere el siglo XX".[6] Un escritor colombiano que para entonces estaba residenciado en Caracas, publica una nota titulada "Algo sobre Enrique Bernardo Núñez y su novela *Sol interior*". En opinión de Luis Enrique Osorio, columnista de *El Universal*, el autor

5. Zaraza, Juan E. Ob. cit.
6. Fernández, Alberto. "La juventud intelectual". El Universal. Caracas, 16 de enero de 1921.

es "el novelista más joven de los que han alcanzado hasta hoy en Venezuela una apreciable popularidad", y en crítica —bastante positiva— apenas si anota "algunas fallas de estilo y la presencia de fragmentos exóticos y detalles comunes en las narraciones". Reconociendo que ha sido una aventurada acción la del escritor que a los veintidós años se ha lanzado a una empresa literaria en un medio "donde la obra nacional está muy lejos de ganarse la atención del público y el buen éxito de librería".[7] Una nota anónima aparecida en *El Universal* el 17 de octubre de 1918 comenta la trayectoria del escritor, se hacen alabanzas por el hecho de haber comenzado tan joven en un género tan difícil, se señalan algunos errores menores en la obra, se juzga algo imperfecto el modo expresivo, pero se aplaude el hecho de que no hay manifiestas influencias y se insiste en que no hay afán estilístico; lo cual se opone, diametralmente, a la propia manifestación que el autor hace en sus "Palabras liminares".

Esta era, aproximadamente, la tónica crítica que se ejercía en aquel entonces, y de la cual participaba, con bastante acierto, el propio Núñez. Autor siempre controvertido y controversial, se ve envuelto en una de las disputas literarias que animó el ambiente caraqueño del año 24. En el semanario *Fantoches* del 15 de enero, Manuel Antonio Pedernales inaugura una columna que tituló "De la andante orfebrería" y desde la cual arremetería críticamente contra la literatura nacional del momento. En el primer artículo, que se refiere a "La nueva generación literaria o el fastidio considerado como razón estética", enjuicia a una posible congregación generacional acusándola, formalmente, de falta de talento y originalidad. Todo el ambiente se dio por enterado. Las más de las voces se alzan en defensa de los orgullos ofendidos y se le llega a calificar de "crítico iconoclasta", como lo denomina la columna "Guasacaca" del mismo semanario el 22 de enero. Julio Garmendia, siempre tan callado, escribe, en el mismo número, "una réplica saturada de fina ironía", y una semana después, también en la misma revista, Kara-Keño comenta el artículo de Pedernales, y tratando de mediar entre las partes se pone a su lado cuando reconoce que la pretendida generación "no presenta caracteres muy claros ni muy diferenciados". En el próximo número, 5 de febrero, Pedernales ataca a los poetas y esta vez la emprende contra Pedro Sotillo. Páginas más adelante Diego Caminante en "A propósito de Kara-Keño" discute, conceptualmente, el problema de las generaciones. El aludido contesta el 13 de febrero y en "Raza y literatura" dice que la polémica desatada es "la contienda literaria de estos días". Miguel Rivera interviene preguntando "¿Quién es Pedernales?", acusándolo

7 Osorio, Luis Enrique. "Algo sobre Enrique Bernardo Nuñez y su novela Sol interior". El Universal. Caracas, 2 de marzo de 1919.

de esconderse en el seudónimo y restándole importancia por tal hecho, aunque reconociendo que la crítica ejercida es un poco ruda, "pero franca, necesaria, indispensable; (porque) es la protesta de todos los fastidiados".

¿Dónde toca esta polémica al autor de *Sol interior?* En *Fantoches* del 8 de marzo de 1924, seis años después de publicada la novela, Pedernales, que ya ha criticado a los ensayistas y a los poetas, lo hace ahora contra los narradores, y en el artículo "Y un novelista. . ." comenta la obra de Enrique Bernardo Núñez. Es la crítica más acérrima que ha padecido el libro. Nada es bueno; ni el estilo, ni la trama, ni la intención, y es "detestable" porque hasta se aventura a hacer "inverosímiles interpretaciones psicológicas". Fracaso total, parece ser la síntesis de este comentario. Crónica hecha a mucha distancia de la publicación del libro, cierra un ciclo donde casi culmina la poca vida de esta novela.

* * *

Sol interior es una obra que dentro de su aparente simplismo tramático desarrolla acciones muy complicadas que giran alrededor del mismo tema. Complicada, sobre todo, por las minimizaciones que hace el autor sobre muchos detalles argumentales. Es, además, una novela que pertenece, por esencia, al romanticismo sentimental; novela que ha podido ser escrita por algún autor del tiempo de auge de dicha modalidad, siendo extraño que un hombre de la penetración de época que siempre caracterizó a Enrique Bernardo Núñez hubiera podido escribir un tema y desarrollar una obra que en incontables momentos aparece como anacrónica.

La obra es novela de personajes y de sentimientos, y todas las circunstancias obedecen a ellos. El autor se inclina hacia una marcada tendencia por analizarlos en un modo algo particular que se aleja de las normas del psicologismo de Bourget o de las adaptaciones que ya habían hecho en Venezuela escritores como Gil Fortoul, Domínici y Díaz Rodríguez. Este tipo de análisis, que funciona a lo largo de toda la obra, involucra en forma especial al protagonista, Armando Ibáñez.

Sol interior es obra de presentación y de interpretación de personajes donde los ambientes son fondos que no siempre están acordes con la necesidad inmediata de la narración y que, por el contrario, algunas veces son exaltados de tal manera que la misma función los hace artificiosos. Ubicada en Caracas y señalada entre los años de 1914 a 1918, podría decirse que ésta es la novela de Armando Ibáñez; no sólo porque todo está conectado y referido a él, sino porque en su desenvolvimiento no hay momento que escape al control del personaje. Este Ibáñez es, y el autor así lo expresa en varias oportunidades, un caso raro. Aspira a una perfección interior que lo condicione a una vida equilibrada; lucha, constante-

mente, contra los elementos anímicos que dentro de sí quieren escapar a esa especie de control *a priori*, y se dilata en un misticismo que lo retrotrae a su genuina condición. Personaje constituido por inmensas reservas positivas, no logra imponerlas en la obra, porque siempre detrás de sí está el manejo indiscreto del autor. La rara mezcla de su condición humana lo hace ser "soñador y positivista" o lo modela en extremos existenciales porque "había nacido para héroe o santo" (p. 6), y estas dualidades incluidas dentro de la misma persona, desequilibradas en cuanto a su utilización lógica lo hacen ser como es y explican, un poco, las formas de resolución vital que pretenden caracterizar a un personaje de las primeras décadas del presente siglo. Con ciertas reservas de perspectiva, Armando Ibáñez no se diferencia mucho de Reinaldo Solar. Exagerado en sus sentimientos, acondicionando su estado espiritual lo mismo en defensa de los necesitados —cuando se entregaba a apreciaciones socialistas— que criticando y luchando contra las pésimas condiciones de la vida de los trabajadores, o haciendo manifestaciones teóricas contra los resabios de la esclavitud, Ibáñez podía, por acomodo personal, justificar, sin embargo, las mismas acciones que censuraba; y del mismo modo que discute a sus amigos porque no entienden la imposición del espíritu sobre la materia, apoya maquinaciones del padre de Marta contra los obreros. Personaje dado a hacer constante análisis de su estado espiritual, Armando Ibáñez se regocija en ese temperamento introspectivo tan tipificado para las personas de mentalidad "decadentista", tan a gusto de cierta época de la literatura nacional. Se opone al modo de ser de Marta, pero cede ante su frivolidad; es capaz de transformar, con su ejemplo, el concepto sensual del amor que tienen sus amigos Alvarez y Soré, pero puede ser voluptuoso en un momento de entrega. Si el autor lo ha calificado como personaje raro, Marta lo ha definido en lo que puede ser una de las mejores consecuciones psicológicas de la obra, porque para ella "Armando es triste y celoso" (p. 72).

De mucha significación dentro de la novela es esta Marta. Se mueve en un sentido menos regular que Armando, porque es verdad que él no es un personaje lineal dentro de la trama, y sus vicisitudes le dan valor significativo, pero al lado de Marta pierde algo de esa importancia. No es que en ésta el logro haya sido mayor, es que la misma condición que la anima la hace más factible al interés. Es, ante todo, el extremo opuesto de Armando, y es un personaje que a pesar de sus requiebros y de sus constantes caídas en la novela, va mejorando en su constitución humana, llevada, aunque a rastras, por el inmenso amor que Armando le profesa. En este sentido el personaje masculino se va ampliando en su deseo de poseer, y el personaje femenino se va nutriendo, poco a

poco y muy irregularmente, de ese anhelo de posesión. Marta es un personaje capaz de transformar y desde la afirmación que hace Alvarez con respecto a su sensualidad hay un desarrollo progresivo en la novela que la va conformando hasta el final. Sensualidad casi determinativa, producto ambiental de un medio igualmente frívolo, cambia, ostensiblemente, hasta convertirse en sincera madurez de mujer poseída por el amor. Cayendo constantemente pero irguiéndose también constantemente, Marta transforma todo lo que a su alrededor gira, porque desde su perfección puede ver atrás todos los pasos inciertos que la elevaron. Magnífica, poseedora de una gran condición vital, es capaz, en el momento dado, de rechazar cualquier comodidad por hacer una declaración de noble entereza, y cuando puede ser libre del amor que la ha circunscrito —cuando ya Armando ha muerto—, declara ante Rells, su poderoso pretendiente, la pasión que la une con el desaparecido personaje. Marta va por la novela en un continuo devaneo existencial. Su modo de ser, los pensamientos que la caracterizan, la ligereza de su vida y la fuerte personalidad que impone en todos sus caprichos, la hacen un ser distante del mundo interior de Armando Ibáñez; sin embargo, ante la propia enseñanza de los acontecimientos y frente a una posición de entrega tan total se va produciendo la llegada de la madurez y desde la frivolidad impertinente, se levanta trabajosa pero definitivamente, la mujer total. Marta es plenitud de edad y fuerza de sexo que necesita ser satisfecha.

Los otros personajes de la novela, donde destacan los dos mencionados, juegan dentro de la obra en relación a la necesidad circunstancial del movimiento de la misma. Son, en todo momento, personajes de apoyo y de fondo. De ellos puede decirse que están sirviendo un interés y que su actuación está condicionada a lo que puedan precisar Armando, Marta y el autor. Casi consecuencialmente, estos personajes difieren en forma notoria con el modo de Ibáñez, y no sería de dudar que hubieran sido concebidos como contraposición que hiciera resaltar la personalidad de éste. Julio Alvarez es "uno de esos individuos que hacen de la vida una fiesta alegre al través de un alma pagana" (p. 8), y que funciona en base a teorías preconcebidas donde existen opiniones sobre cualquier aspecto. Lo mismo habla de política que de modas, tiene definiciones pragmáticas para todo y se considera un experto en el conocimiento de la psicología femenina. Cuando aconseja a Armando para que sea más atrevido en sus relaciones con Marta le dice que "una mujer perdona todo menos la timidez" (p. 17), tratando de sintetizar en la sentencia toda su amplia experiencia en esos asuntos. Andrés Porras y Gerardo Rojas son más bien comodines que permiten ciertas actuaciones del personaje principal. El uno "miope de espíritu" (p. 62)

que solamente ambiciona las cosas que funcionan en su inmediato alcance, el otro, un "enemigo declarado de todo lo que fuese quimera o ensueño" (p. 11), pasan por la novela sin mayor significación. En Don Guillermo y en Doña Rosa, padres de Marta, el autor apenas si se detiene en ciertas oportunidades para dar algunos trazos que los identifiquen. El padre, capaz de todo, hasta de vender la felicidad de la hija, es voluntarioso y avaro, retrato de la intransigencia paternal que es además omnipotente cabeza de familia, al cual llega el momento final del arrepentimiento; y la madre, esposa sumisa para quien el marido es la suprema decisión.

Parece establecerse entre todos esos personajes un claro dicotomismo que intencionadamente utiliza el autor. Siempre hay una confrontación positivo-negatividad que influye en todos los hechos de la obra. Los personajes, principales bases del tema, se adaptan a esa condición y así se comportan.

* * *

Enrique Bernardo Núñez interviene continuamente en esta su novela *Sol interior*. No estando capacitado para un desarrollo argumental y temático, que posiblemente superaba sus condiciones de narrador, el autor hace constantes apariciones —muy claras a veces— dentro de la obra. En algunos casos ni siquiera se cuida de ocultar esas intervenciones y lo encontramos emitiendo opiniones que repiten conceptos de Nietzsche sobre el amor, la posición de Schopenhauer sobre el tema y el comportamiento de Petrarca ante el mismo problema. Otras veces, y ya con ideas propias que funcionan al lado de consagradas definiciones se diluye entre las voces de Alvarez, Porras, Rojas e Ibáñez para tratar de llegar a conclusiones entre las marcadas diferencias o las similitudes que puedan existir entre los postulados positivistas y la expresión modernista, que permitan el uso de una concepción vital en una tendencia establecida. Más aún es notado cuando, identificándose con Ibáñez, emite un juicio definitivo sobre lo cursi y anacrónico del comportamiento de los héroes de las novelas románticas, o cuando se dedica a juicios histórico-sociales sobre la austeridad de los pueblos, ejemplificando con algunos de la Edad Media; cuando habla del Renacimiento, de los Welser, de la emoción del sentido de la patria y de la actitud digna y orgullosa del indio Paramaconi cuando sostuvo combate contra Garcí-González y sus huestes conquistadoras. Ya desde entonces hay un gusto especial de Núñez por las cosas de la historia incluidas en sus narraciones. Es de ver con qué sentimiento nostálgico y evocativo escribe sobre el poder de la aprehensión que ejerce la tierra nativa sobre los hombres de sensibilidad, cómo se regocija mencionando pasajes epopéyicos de la historia del país y cómo hay un elemento significativo en la

utilización precisa de esas disposiciones en las partes que la novela permite hacerlo. A la vez que es notorio ese interés, no es menor el afán crítico que se ejerce sobre las costumbres y usos de la sociedad de entonces, la presentación de las diferencias existentes entre los obreros y los campesinos que habitaban en la ciudad, el asecho constante a que estaba sometida la virtud de la empleada obrera y el inmenso y creciente poder que estaba tomando la oligarquía criolla apoyada en la subvención de grandes capitales extranjeros.

A la par que esto sucede, plenando la novela de intereses laterales que bien pudieran faltar sin entorpecer el plan original de la misma, hay un desarrollo en cuestiones de estilo que identifica a esta novela, haciéndola muy singular y representativa de esta primera etapa narrativa del autor. Núñez se permite, aún, largos párrafos exaltativos sobre diversos aspectos, y no es raro encontrar "sentidas invocaciones" que hacen recordar épocas literarias muy superadas. Con respecto a la orientación que dio a su novela en este plan de estilo, no hay dudas de que, como él mismo lo expresó en las "Palabras liminares" se sintió atraído por la exuberancia y la poetización constante del modo modernista. Cuando hace descripciones de la flora y de la fauna de los lugares descritos, cuando se refiere al Avila o cuando, simplemente, se ve precisado a engalanar su prosa, no vacila en usar el adjetivo con abundancia y cierto espíritu de recargo; así puede decir que "la luna pone sus paramentos de oro sobre las copas funerarias de los pinos" (p. 49), o que "desde el jardín se columbraba el Avila, erguido y soberano, calada cimera de brumas y diademado de estrellas" (p. 48). Ese estilo de abundancia, con constantes inclusiones poéticas de matiz modernista es el que luego, con el correr del tiempo y la experiencia, va a permitir en el mismo escritor, sintetizar una forma narrativa donde el cromatismo es una consecución y no un abuso. *Cubagua* y *Don Pablos en América* van a ser muy buen ejemplo de ello.

La novela que termina, en función argumental, con un cuadro de total dramatismo, concluye, en realidad, con un epílogo explicativo, que estéticamente rememora pasadas épocas de creación literaria y que, además de restarle calidad a lo que a duras penas se había conseguido, añade un elemento de trastorno en una obra que no puede permitírselo.

REINCIDENTE

Cuando Enrique Bernardo Núñez publica la novela *Después de Ayacucho* apenas han transcurrido dos años de su inicio en la modalidad. Dotado de grandes recursos para el mejoramiento de su prosa y quizás consciente de la utilidad de temas de mayor interés y trascendencia, el autor cambia, en forma bastante apreciable, la tonalidad que había impuesto a su anterior producción. Ahora, con mayor madurez y con una intención más decidida, incursiona un asunto más general donde parece sentirse más seguro y más a gusto. En la línea de ascenso de una imposición que se ha hecho el mismo escritor, la que ahora presenta tiene profundas diferencias con *Sol interior,* aunque todavía Núñez es inseguro, primitivo a veces, y no muy ágil en el manejo de un género por demás exigente. Sin embargo, en términos relativos, ha hecho algunos adelantos que comienzan a perfilarlo en forma acompasada hacia un logro definitivo. Por propias manifestaciones del autor se sabe que el conjunto crítico hacia su primera novela no fue del todo positivo. Ha debido haber mucho comentario oral, y en los corrillos literarios se debió efectuar un trabajo de verdadera demolición que no se objetivizó en notas escritas, porque las que circularon al respecto fueron más bien favorables, salvo la mencionada de Manuel Antonio Pedernales, que en su parte final se dedica, también, a enjuiciar esta nueva obra con la cual el novelista prosigue su camino narrativo.

En el "Prefacio" que el autor incluye en su libro hay claras referencias a lo que ha debido suceder. Por una parte, Núñez se erige en decidido defensor de su derecho como escritor y se lanza a la palestra en contra de la opinión general que le impide "cultivar su arte", haciendo, a su vez, crítica a "esa crítica en que muy altos y graves pensadores hacen de pontífices" (p. 7). Cuenta, entonces, el trayecto que ha seguido su ambición productora, las dificultades internas que se le plantearon en su deseo de continuar y la decisión final que se impuso, tajante, contra todas las voces negativas, para seguir adelante en su propósito. En una alusión generalizada hacia los lectores y los críticos les impone del proyecto que incluye la publicación de nuevas obras: *La dicha humilde* y *El nuevo ideal,* a la vez que anuncia que ésta que ahora da a conocer se continuará en una próxima denominada *El caudillo,* entroncando de esta manera indirecta con la idea del tema que va a expresar y que lo conduce, casi en forma definitiva, hacia los caminos de la historia interpretativa que tanto lo apasionaron.

Casi totalmente separada de su estilo anterior— desarrollado en ocasión de su primera obra narrativa—, y más depurado en cuanto a manifestaciones románticas expresivas, *Después de Ayacucho* es una novela que basa su acción en lo anecdótico y representa, dentro del contexto creativo del autor, la que menor interés presenta desde el punto de vista de material tramático porque conlleva aspectos menos originales que las restantes, a pesar de las "peripecias" del protagonista. Claro que dentro de este concepto se trata de ubicar la obra del escritor en lo que respecta a sus cuatro novelas que le dieron nombre, escindiendo de su totalidad una "novelita" tan disímil como lo es *La Ninfa del Anauco.*

El libro comienza con un tono evocativo donde en la presencia del paisaje se ubica la acción. El autor ya ha intervenido y hecho saber que lo que se refiere proviene de hechos que fueron reales y que han sido oídos en boca de los viejos de la región. Miguel Franco va a ser su protagonista y aunque se vislumbra que va a proceder de una mezcla de ficción y realidad se comienza a notar una cierta verosimilitud en su propósito. En cierta ocasión y en un artículo titulado "Historiadores y novelistas", el propio autor había hecho una declaración que puede aplicarse a este caso. Decía Enrique Bernardo Núñez que "las masas de lectores se interesan más por personajes sacados de la historia que por los de ficción, así hayan salido también de la vida real, que no de otra parte puede sacarlos el novelista",[8] donde da fe del realismo de ciertos personajes y plantea la diversificación del gusto de los lectores que ya no se conforman con la pura creación imaginativa, exigiendo la cotidiana realidad que los acerque a una situación más creíble y más explicable. Desde este punto de vista —y ya no sólo en lo que se refiere a uno o varios personajes, que tienen visos de existencia, sino también a escenas y momentos de la novela misma—, en esta obra hay una novedad. Hay una especie de verismo que la caracteriza, no porque el corte total de la creación sea de esta especie, sino que aún en lo ficticio hay circunstancias más adecuadas a lo que generalmente sucede. La distancia entre *Sol interior* y *Después de Ayacucho* en este aspecto es positiva. Desde una novela de estudio de intimidades se pasa a otra donde la manifestación externa de personajes y hechos los hacen más factibles, que no por eso más reales que lo de la anterior, toda vez que la realidad existe en infinidad de formas aun las menos imaginables.

La obra está dividida en ocho partes que el autor denomina "libros", y que se ocuparán de presentar las actitudes del personaje central en el afán de conseguir canalización para sus ambiciones. Caso ya tratado dentro de la novelística venezolana, el de Miguel Franco podría tener cierto parentesco con el que presenta la novela *¡En*

8. Nuñez, Enrique Bernardo. "Historiadores y novelistas". En Bajo el samán, p. 103.

este país!..., ubicándolo en Paulo Guarimba. En ambas ocasiones los protagonistas, gente del pueblo sin instrucción y sin mayor porvenir, hacen la carrera de la guerra como instrumento que habrá de elevarlos hasta la consecución de sus más inmediatos intereses. Aquí Franco piensa llegar a ser militar para poder casarse con Teresa: "El le prometió que en la primera oportunidad iría a la guerra y así concertaron sus amores" (p. 35); allá, ante la imposibilidad social que los separaba y en un desesperado intento de conseguir el nivel que los pudiera hacer iguales, Josefina, ante la separación que implicaba la marcha de Paulo para el ejército, expresa el deseo que la ilusiona y "en una frase condensó todas sus promesas, todas sus esperanzas —Paulo —dijo—, —Paulo, ¡hazte General!".[9] Ya lo expresaba Saldaña cuando habló a Miguel Franco: "Tú que eres un chancletudo, debes dedicarte a la guerra; porque la espada da lo que no da la cuna. Yo crecí entre la pólvora y si tú quieres ser hombre, si no quieres ser un sirviente toda la vida, debes hacer lo mismo que yo" (p. 23). Guarimba y Franco, sin embargo, se diferenciarán en la culminación de sus logros.

La novela consigue al comienzo una presentación de ambiente donde se conoce el medio que hizo adolescente al personaje principal, conociéndose, también, a casi todos los personajes importantes y ciertos hechos históricos que deben situarse en 1835, cuando la Revolución de las Reformas. Al respecto hay datos concretos que presenta la novela, y uno de ellos estaría representado por la presencia del coronel Alcántara, que actúa en los capítulos X y XI del libro primero, coincidente con la figura real del general Francisco Alcántara, quien para entonces se había sublevado en Turmero, para luego convenir en unirse a los generales José Antonio Páez y José Laurencio Silva en favor de la constitucionalidad.

El desarrollo de la obra continúa y por diversas razones Franco se traslada a Caracas. Desde ese instante la obra toma un rumbo diferente al bucólico y medianamente romántico que había llevado y acto seguido, en forma que mezcla lo anecdótico con lo interpretativo, *Después de Ayacucho* se dedica a enjuiciar, relatando, los acontecimientos cercanos y propios del 24 de enero de 1848; todo, con el principal interés de presentar los cambios que había sufrido la retorcida personalidad de Miguel Franco. La progresiva descomposición personal de éste lo va llevando hacia campos donde el escrúpulo es desconocido, donde todo se mide por el valor de la ambición y donde la adecuación con lo corrompido del medio es el mejor aval para conseguir propósitos. Franco cae en el vaivén de la política pequeña y localista y según los virajes de ella va escalando posiciones o cayendo en desgracia. Aparentemente afectivo con Teresa; mezquino con la gente de su clase; erigiéndose en víctima de marcadas diferencias

9 Urbaneja Achelpohl, Luis M. ¡En este país!..., p. 154

sociales, configura un personaje donde todo cabe en lo p
sible y para el cual el autor ha tenido un tratamiento e
pecial que lo hace cambiante, aun para la captación d
lector. Al principio, realmente, la personalidad de Franc
es tan compleja que es casi imposible ejercitar un juicio
respecto; más adelante, con otros importantes elementos
la mano, esta indefinición desaparece y Miguel Franco
muestra en toda su profunda negatividad, y la novela —q
no se libra en algunas de sus actitudes de una clara parti
cipación romántica—, se permite, de esta manera, traj
nar otras rutas más cercanas al realismo descriptivo, q
han hecho posible que su recuerdo permanezca en los e
condidos rincones de la historia literaria del país.

Consciente de los inmensos cambios sociales que d
terminarían los tiempos de acción de su obra —la ya me
cionada Revolución de las Reformas, el atentado cont
el Congreso y la Guerra Federal—, Enrique Bernard
Núñez ha tratado de incluir en su novela ciertos aspect
representativos que, aunque quizás algo teóricos, revela
las repercusiones inmediatas de esos sucesos. Antonio R
dríguez podría representar un poco a esos nuevos nivel
de clase que se han formado a raíz de la guerra de ind
pendencia y que marchan hacia su establecimiento com
grupo actuante dentro de la realidad de la nación. E
este sentido, destaca el hecho del personaje referido cua
do replica a Don Gaspar Montenegro, aristócrata rural,
al cura Sebastián Alfonzo, al expresarles sus teorías —qu
el autor no explica— sobre las consecuciones del nuev
siglo y de la República. De la misma manera tienen im
portancia la personalidad de Doña Amelia Toro, una nuev
condición de la mujer de entonces, y el enfrentamient
que Ignacio, joven federalista, tiene contra su abuelo Do
Gaspar a quien plantea la necesidad del reparto de las tie
rras como única solución al desarrollo de una nueva époc
Todo esto en forma germinal, pero existente.

Con un final lleno de truculencia y referida dentr
de un tono que la mayor parte de las veces luce falso, po
ciertas inseguridades del lenguaje, *Después de Ayacuch*
que a nuestro entender es una obra de precipitación, cons
tituyó, junto con *La Ninfa del Anauco,* el final de un
primera etapa narrativa donde Enrique Bernardo Núñe
concentró unas casi inútiles primeras energías; necesaria
sin embargo, para la inmensa consecución que sería s
segunda época.

* * *

Lo que la crítica ha pensado de una obra siempre ti
ne un relativo valor para la total comprensión de ella
Cada momento en el mundo literario es diferente al s
guiente, y las perspectivas más ciertas son las que coincide
en temporaneidad con el instante mismo en que se produ
la publicación.

A pesar de lo que siempre manifestó el autor, se encuentra que los juicios alrededor de las producciones de Núñez fueron, en su tiempo, casi siempre favorables, por lo menos en lo que respecta a la crítica editada. La nota más cercana a la aparición del nuevo libro aparece el 24 de enero de 1921 y pertenece a *El Universal*, donde Núñez ejercía cargo de redactor, y en ella se le considera "una de las mentalidades más fuertes de la nueva generación literaria de Venezuela". Se comenta la tendencia de la novela y se inserta su prefacio. "Estudio veraz de pretéritos días que tuvieron honda influencia en la evolución política y social de nuestro país", la califica otra nota, también de *El Universal*, el día siguiente de la ya mencionada; y en el mismo diario Agustín Aveledo Urbaneja hace un enjuiciamiento del autor y de su obra reciente. Equilibrada, en cuanto a logros y desaciertos que hay en el libro, la califica como "un afortunado ensayo de criollismo" y dice que para él, junto con *Reinaldo Solar*, marca una etapa de desarrollo en esa modalidad.[10] Casi de la misma tónica es lo que publica Andrés Pacheco Miranda, insistiendo en las formas realistas que maneja el autor. Cree ver en las regiones descritas a los valles de Aragua, tal como han sido siempre, y en los Montenegro a "cualquiera de las familias patricias que dominaban las treinta y dos haciendas de café que constituían la riqueza de la región". Concluye cuando identifica a Miguel Franco con un verdadero José Sánchez, que ofrecía casi sus mismas características, y diciendo que la novela es "una lección y una lección real".[11] Juan Carmona, desde Barquisimeto envía una nota que publica *El Universal* el 21 de marzo de 1921. Centra los juicios en la persona de Miguel Franco y dice que quizás esta novela, comparada con la anterior, "es menos literaria pero más profunda en observación psicológica, y es una novela que tiene un fin moral y social".

Dentro del conjunto crítico resaltan dos, la de Juan José Churión: valorativa, organizada y seria, con una seriedad que escapa al simple impresionismo de la lectura,[12] y el extenso comentario que le dedica Lisandro Alvarado en el número 30 de *Cultura Venezolana* de octubre de 1931, después del cual se incluye el capítulo "La batalla". Alvarado piensa que hay cierta similitud entre la trama amorosa de esta novela y la que se protagoniza en la obra de Urbaneja Achelpohl; no encuentra muy logrado el personaje de Miguel Franco, aunque supone que sí lo será en la anunciada obra *El caudillo;* trata de interpretar la intención del autor al escoger los hechos históricos que ubica en el libro y se atreve a plantear criterios diferentes

10 Aveledo Urbaneja, Agustín. "Nuevo ensayo de criollismo". **El Universal.** Caracas, 4 de febrero de 1921.

11. Pacheco Miranda, Andrés. "Después de Ayacucho". **El Universal.** Caracas, 12 de febrero de 1921.

12 Churión, Juan José. "Después de Ayacucho" **El Universal.** Caracas, 14 de febrero de 1921.

de los cuales Núñez ha podido sintetizar su concepción: advirtiendo que reconoce que el escritor ha funcionado como novelista y no como historiador. En Don Gaspar Montenegro ve el personaje de mejor logro y felicita lo que denomina "modalidades de estilo". El propio autor, en defensa de su posición, responde largamente y con referencias polémicas a este comentario.

Si Juan E. Zaraza dice que esta novela es "continuación sin audacia, prórroga sin rebeldía de un criollismo con ambientación histórica", [13] Ratcliff la considera parodia de la novela *¡En este país!...;* señala que, como en *Todo un pueblo,* predomina la sátira política, que está ubicada en un período donde "la aristocracia de la tierra comenzó a ceder ante el ascenso del elemento popular, [y que] esta obra es más bien una ofensa a todos los cultos a los héroes, cien por ciento venezolanos. No obstante, a despecho del prejuicio exhibido, el libro es una tentativa de hacer algo que tal vez pueda ser tan valioso y necesario para Venezuela". [14]

* * *

A pesar de los múltiples defectos que se han mencionado en las dos novelas presentadas; no obstante las deficiencias encontradas por los críticos en *Sol interior* y en *Después de Ayacucho,* consideradas obras de casi juventud; enjuiciando objetivamente los valores que puedan estar contenidos en una y otra, no es explicable el hecho de la aparición en la prensa de Caracas de una obra que no es concebible ubicar ni al lado de las ya anotadas, menos aún de las que constituirán la parte más importante de la novelística del autor. *La Ninfa del Anauco* aparece en el año de 1931, se publica en *La Esfera* y consta de cuatro muy cortos capítulos que ocupan los números 1548 a 1554, correspondientes a fechas que van desde el 28 de junio hasta el 4 de julio.

Aunque bastante distante del tiempo en que fueron editadas las anteriores, ésta de ahora tiene por fuerza que pertenecer al ciclo de obras menores con que pretendo diferenciar los dos bloques expresivos de la vida narrativa de Enrique Bernardo Núñez.

Nada puede decirse en favor de esta obra. Carece de todo y más bien podría pensarse —tomando una actitud de gran benevolencia— que se trata de un esquema que el escritor desarrollaría en alguna oportunidad. Ni siquiera esto. El asunto no volvió a interesar al novelista —cosa comprensible—, y allí quedó algo tan corto, tan sin sentido, tan apartado de todo lo que fue capaz de crear, que a no ser porque está reconocida por el mismo autor —en algunas listas de sus obras publicadas—, y que en el

13 Zaraza, Juan E. Ob. cit.

14. Ratcliff, Dillwyn F. La prosa de ficción en Venezuela, p. 123. Ediciones de la Biblioteca, Colección Avance. Caracas, 1966

mismo momento de su publicación se hace en una columna titulada "Novelas venezolanas", pasaría a creerse que fue una manifestación bastarda, inexplicable en el conjunto orgánico del escritor.

Narrando una aventura de poco interés, donde Bruno Serra es un joven escultor deseoso de gloria, la obra se desenvuelve en un ambiente de intimidad que no consigue rebasar ninguna meta y que se queda en una especie de relación de algo que le sucedió a alguien.

Sin una estructura apropiada, parece ser el fruto de un apresuramiento que no encuentra explicación en un autor tan minucioso, sobre todo a las alturas en que se hizo esta publicación. Podría creerse que se trata de una apuntación para algo más sólido, pero la realidad demuestra lo contrario; y cualquier justificación que se pretenda abonar cae ante el peso negativo de una obra que no tiene nada.

La Ninfa del Anauco, casi desconocida, perdida irremediablemente en el reposo del tiempo, significa la caída que antecede a la recuperación, y en el caso concreto de Enrique Bernardo Núñez parece que se confirma el hecho.

Hay tanta distancia entre cualquier punto de la creación novelística de Núñez y esta "insólita" novela, que cualquier explicación para justificar su existencia se derrumba ante la realidad de su negativa presencia. Nunca más habló de ella y cuando se le preguntaba dónde se podía localizar, pretendía no haber oído. Si la hizo, alguna razón ha debido tener en su favor; si la ocultó, posiblemente estaba convencido de su negativo valor.

EL "OTRO" NOVELISTA

En 1931, el mismo año en que se está publicando *La Ninfa del Anauco,* ocurre para los anales literarios del país, uno de los hechos más significativos, ya que de las prensas editoriales de Le Livre Libre de la ciudad de París, llega al público la novela *Cubagua,* de Enrique Bernardo Núñez. Año este muy importante dentro de la literatura de narración venezolana, sirve para consolidar, por las consecuciones que se derivan de él, el paso decidido que desde hacía algún tiempo venía intentando un género creciente y en vías de afirmación. Arrancada desde un comienzo de siglo donde la novedad modernista contribuyó al aspecto estético de esa novela, y arraigándose poco a poco en nombres, títulos y fechas que la engrosaban, la narrativa venezolana va adquiriendo conciencia de su propio valor y va tratando de mejorar sus producciones, acicateada no sólo por el afanoso trabajo de muchos escritores, sino, además, por el gusto creciente de un lector que por estar más enterado, cada vez exige más. Díaz Rodríguez, Domínici, Blanco Fombona, Carlos Elías Villanueva, Gallegos, Samuel Darío Maldonado, Urbaneja Achelpohl, Pocaterra y Teresa de la Parra, son los nombres más ilustres de ese grupo de literatos que está empeñado en conseguir una manifestación propia a través de su producción. Algunos pasos son tímidos y de comienzo, otros ya más establecidos perfeccionan sus técnicas y sus habilidades, otros no mencionados laboran calladamente en busca de un sitio equiparativo; pero todos están igualmente inspirados dentro de una búsqueda que en algún momento culminó en un movimiento que Uslar Pietri llegó a llamar el primero de la novelística hispanoamericana. En ese año de 1931 surgen dos nuevos nombres al panorama ya crecido de autores: se publican *Las lanzas coloradas,* de Arturo Uslar Pietri, y *Odisea de tierra firme,* de Mariano Picón Salas, a la vez que dos novelistas ya establecidos, insisten en su labor divulgativa: Rufino Blanco Fombona, cargado de honores y de renombre da a conocer *La bella y la fiera* y Enrique Bernardo Núñez, después de un prolongado silencio vuelve a novelar: *Cubagua* es su nueva obra. Desde ese momento, casi olvidadas sus anteriores producciones, el prestigio del autor crece en la misma proporción en que es admirado y reconocido el valor de su libro.

Cubagua narra un cuento muy sencillo. Pocas palabras serían necesarias para totalizar lo que el autor quiere contar. La forma como lo hace, los elementos que utiliza

en esa narración y el tratamiento poético, unidos a la sutileza y a la habilidad exhibida, son las circunstancias en que se basa la grandiosidad de esta "pequeña obra".

Una visión retrospectiva, necesaria para comprender la trayectoria del escritor —sólo en cuanto a narrativa se refiere, que es el interés exclusivo de este trabajo—, permite la singularidad de hacernos concebir dos mundos completamente separados y casi antagónicos —por lo menos en sus logros—, dentro de la obra novelística de Núñez. En realidad, tomando como punto de referencia a *Sol interior* o a *Después de Ayacucho* y comparándolas, o tratando de compararlas, con *Cubagua* se puede observar cómo es de diferente el mundo conceptivo que animaba al autor para las épocas en que se produjeron. Y esto, que aparentemente podría parecer una observación simple, se convierte en aseveración formal cuando se piensa que si bien cada obra tiene su propio ámbito y su propio universo, todas las de un autor están ligadas por algo que las identifica y las hace particulares de él. Ha habido una superación desde los años en que se editaron las dos primeras novelas del autor, pero ha habido una superación extremadamente positiva que lo hace otro escritor. *Cubagua* rompe con todas las formas de narración, a veces amenas, a veces descoloridas, a veces con logros apreciables; y al quebrantar esas normas se traslada a un ambiente distinto donde la ficción y la realidad crean un nuevo mundo expresivo. Adelanto a una forma poetizada de la actual ciencia-ficción, la nueva novela de Núñez determina otra concepción dentro del modo de narrar venezolano, y sin temor a caer en exageraciones se podría pretender que para la época en que aparece no hay nada semejante en nuestra lengua.

Dice Gustavo Luis Carrera que la actitud del lector ante la novela tiene mucho de vía intuitiva, de apreciación directa; y que hay una especie de unidad anímica entre la expresión y la recepción, que rompe todos los moldes racionales y persiste como una propia convención de los valores.[15] El contacto con *Cubagua* se resuelve, casi a la perfección, de esta manera. Sin unidad esquemática que la defina, careciendo de una estructura organizada dentro de los límites justificados o permisibles para una "novela", apoyándose en la insinuación que pueda despertar y con la fuerza de su capacidad de penetración definitiva, esta obra es novela, y es novela extraordinaria; lo es no sólo porque su autor así lo quiso —que don Enrique manifestó muchas veces sus dudas al respecto—, sino porque se hace sentir como tal por la fuerza de su penetración y por su mundo infinito, que aprehendiendo a quien la lee, lo traslada hasta sus más remotos confines. *Cubagua* es novela en la visión infinita

---

15. Carrera, Gustavo Luis. "Conferencia sobre novela". Seminario de Literatura Venezolana II. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1967-1968.

que presenta de un mundo lejano y cercano, lo es como coherencia entre el paso del tiempo y la repetición implacable de los acontecimientos, lo es en la medida que convoca horizontes perdidos para la recreación en el lector, y en las posibilidades que le abre atrayéndolo a su intimidad. Lorenzo Batallán escribió que la grandeza de *Cubagua* y de su autor había estado en "hacer de la nada un libro, crear del amor a una tradición una novela y encontrar el lenguaje de la evocación para el relato apasionado".[16]

Suponemos, por ciertos datos, que la labor creativa alrededor de esta novela ha debido ser dilatada y lenta, producto, quizás, de experiencias vivenciales que dejaron una honda huella en la sensibilidad del escritor. En un artículo publicado en Bogotá, titulado "Bajo la noche tropical y misteriosa. Desde la playa de la isla encantada el pensador oye el infinito", que casi es una manifestación de algún acontecimiento que le dio pautas en la idea narrativa, el autor hace un relato de hechos, paisajes y personajes de Cubagua, bastante cercanos a los que presenta en la novela. Dice que "descansaba yo cierta noche en una playa de Cubagua. Aquella isla fue teatro de novelescas aventuras en los primeros días de la Conquista", como dando entrada a un motivo que se convirtió en la obsesión que produjo la obra; y esto sucedía en 1928.[17] Con mucha posterioridad el mismo autor refirió que cuando escribió el libro tuvo inspiración en "la fúnebre islilla cubierta de nácar [que] era un tema olvidado" y que en ese recuerdo salían a su encuentro multitud de imágenes que él creyó necesario detener "o agarrar por los cabellos". Para aquel entonces Núñez trabajaba en el *Heraldo de Margarita*, periódico fundado bajo la administración que ejerció Manuel Díaz Rodríguez como Presidente del Estado Nueva Esparta, y que tenía como oficina de redacción la capilla de la vieja iglesia franciscana. Diariamente la afanosa labor se confundía con el deseo de hilvanar una narración que pudiera compendiar tantos fantasmas y tantos recuerdos como los que revoloteaban alrededor de la mente creadora del paciente periodista, y en el casi solitario convento donde trabajaba, leía "la crónica de Fray Pedro Aguado... en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron luego a mi memoria, y ese fue el origen de mi librillo, simple relato donde sí hay, como en *La Galera de Tiberio*, ele-

16. Batallán. Lorenzo. "La muerte escribió un signo en el tiempo: Enrique Bernardo Núñez". El Nacional. Caracas, 2 de octubre de 1964.

17. Núñez, Enrique Bernardo. "Bajo la noche tropical y misteriosa. Desde las playas de la isla encantada el pensador oye el inifinito". **Mundo al día**. Bogotá, 4 de febrero de 1928.

mentos de ficción y realidad." [18] Ninguna duda hay sobre esto. La manera como combina el autor los diferentes elementos, bien sean extraídos de su imaginación o pertenezcan a una condición real, constituyó una de las bases del éxito del libro. A la vez que se deleitaba, imbuido en el pasado y dando rienda suelta a su ambición de historiador, se documentaba acerca de las cosas verdaderas que sucedían en el ambiente, y como no puede lograr un presente de Cubagua —porque la vida allí es muerte retardada—, incluye la cercanía de la isla de Margarita como motivo de esa actualidad y de existencia. La historia de ciertos hechos que aparecen en la novela y a los cuales el autor ha dado una adecuación ambiental para hacerlos funcionar dentro de un todo intencionado, está en la veracidad de los acontecimientos de cada día; y cuando utiliza a Selim Houbac, "un sirio comerciante en perlas" (p. 89), lo está haciendo en función de una realidad. En una nota periodística que publicó Pedro M. Brito González en *El Nuevo Diario* del 28 de enero de 1921, titulado "La pesca de perlas en Margarita", dice que "puede afirmarse que la compra de perlas al por mayor la ejerce hoy la colonia siria residente en Margarita, por sí o en sociedad con casas de comercio de Caracas". Parecidas referencias pero llevadas más a la época de auge de la isla de Cubagua, hace José Lira Sosa en una especie de crónica que titula "De perlas..." y que se publica en la revista *Oriente Universitario* en abril del año en curso. También Stakelun tiene antecedentes de realidad; corresponde, según José Salazar Meneses, a Henry Shoemaker, ingeniero de minas, norteamericano, quien aún sin haber cumplido los veinte años llega a Venezuela, destinado para trabajar en las minas margariteñas de Loma de Guerra y Aricagua, en la explotación de la magnesita. Este hombre de real existencia, que al ser novelizado por el autor se lo traslada en Mr. Stakelun, haciéndolo dueño de una compañía que tenía sus establecimientos cerca de Paraguachí, es el mismo que sirvió para que "Tadeo Arreaza Calatrava [escribiera "Canto al ingeniero de minas"] su más grande poema inspirado en ese magnífico y legendario personaje". [19]

Cubagua serviría para que el autor lograra muchas cosas. Renovado desde su primitiva posición narrativa, fortalecido por un ansia de conseguir trascendencia, consciente de que la labor creativa precisa de esfuerzos y de vitalismos reformadores, se empeña en formar otro modo expresivo, quizás en la mejor autocrítica para su obra anterior, y decide imponerse una nueva prosa, suplantadora de aquella que él mismo llamó privada de aire y de sentido vital. Tenía que liberarse de pesados

18. Núñez, Enrique Bernardo. "Huellas en el agua". **El Nacional.** Caracas, 13 de diciembre de 1959.

19. Salazar Meneses, José. "Shoemaker y la aventura de la magnesita". **El Nacional**. Caracas, 14 de abril de 1968.

fardos que le impedían progresar —fresco aún el recuerdo de sus anteriores experiencias—, y de ese intento de liberación surge un libro que sin mayores presunciones alcanza una altura inusitada. Sin "pesados monólogos de sociología barata" y sin un sitio designado para los reformistas, elementos negativos que apuntaba en la mayoría de las novelas venezolanas, logra estructurar una consecución narrativa llena de evocación y de misticismo para el pasado.

En el artículo "Huellas en el agua", ya mencionado, publicado el 13 de diciembre de 1959 en *El Nacional*, Enrique Bernardo Núñez hace una relación de lo que sucedió con su novela *Cubagua*. Refiere cómo debió publicarse el año 30, "porque cada libro, al menos los de esta clase, tiene su año", pero que sin embargo no se hizo hasta el 31, en una edición de la que apenas circularon sesenta ejemplares en Venezuela, ya que "es posible que el resto de la edición fuese incinerada por aquel tiempo en la Aduana". Con posterioridad el autor quiso que la edición que iba a publicar el II Festival del Libro Venezolano (1959) fuese la que él había corregido, y así lo convinieron los editores, pero "en carta fechada en Lima el 1º de abril del presente año me comunicaron que ya estaba impresa, es decir, la hicieron tal como se hallaba en anteriores ediciones". De gran interés hubiera sido esta nueva *Cubagua* reformada por el propio escritor. En varias oportunidades hemos tenido ocasión de acercarnos al material de trabajo original que Núñez guardaba con tanto celo y organización. Toda su obra está llena de correcciones, que no se reducen a una sola vez, sino que son continuas, como tratando de encontrar con ello una fórmula de sintetismo que diga con las menos palabras toda la idea que ha forjado el pensamiento. *Cubagua* participó también de este trabajo de perfeccionamiento y hubiera sido de un valor inapreciable para el escritor que una nueva publicación se hubiera hecho con las modificaciones en que había trabajado, ya que su deseo era "escribir una nueva versión de *Cubagua*, de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida".[20]

Un autor puede tener sus predilecciones personales por alguna cosa y Enrique Bernardo Núñez las tenía por la historia; cuando ese autor es capaz de trasladar ese interés particular hacia el colectivo que representa la masa de lectores, ha obtenido un importante logro para su libro. Un autor puede trabajar hechos pequeños en su literatura, hechos de significación inmediata o pasajera, pero cuando ese autor engrandece a esos hechos y los proyecta hacia la totalidad de la novela, ha conseguido una comunicación que supera a la propiedad íntima para convertirse en mensaje.

---

20 Núñez, Enrique Bernardo. Ob. cit.

Muy apegado a las cosas de la historia, el autor no vacila en su utilización a todo lo largo de la novela. Si bien los materiales que la realidad le proveía eran abundantes y lo suficientemente importantes como para dar novedad al libro, no quiere desperdiciar el inmenso venero que podían constituir los que tuvieran alguna relación con el pasado de la isla. Hay todo un funcionamiento del pasado histórico en *Cubagua* que no se queda en la simple enumeración y aprovechamiento de esos elementos; la historia pasa a ser parte integral y dinámica de la trama de la obra.

En sus anteriores novelas, en una forma u otra, se había dado comienzo a este rasgo tan característico del autor. *Sol interior* incluye, aunque en forma indirecta y casi en función disquisitiva, algunos hechos y personajes históricos que parecen dedicados a entorpecer la marcha normal de la narración, tal es su ficticia condición dentro del argumento. En *Después de Ayacucho* esos elementos son casi una parte esencial del desarrollo novelístico y su condicionamiento con la realidad está en relación con la forma interpretativa en que Núñez consideró a los sucesos y a los personajes que utiliza. En *Cubagua* hay un modo nuevo de inclusión. Lo que va a ser una constante que influirá insistentemente en esta obra y en las siguientes, comienza a desenvolverse como una interrelación que el autor pretendía como imprescindible. Entre los personajes, los hechos, los sitios y la historia, se tiende una comunicación perenne e innegable. En un momento de la novela, cuando están dialogando Leizeaga y el fraile, éste señala el anillo de aquél. Desde ese simple hecho el autor se traslada al pasado y hace una relación histórica de la familia de Leizeaga, incluyéndola dentro del contexto de la obra en un aparente afán de evocación y eruditismo. Habla, entonces, de cuando esa familia llegó en el siglo XVIII, de la "época feliz de la Compañía Guipuzcoana", y de algún integrante de la familia que "se halló en la batalla del 15 de marzo de 1567 librada por Losada contra Guaicaipuro" (p. 39). A la vez que suceden cosas como ésta, que se repetirán con cierta frecuencia, el autor utiliza el detallismo —que sobresale como importante en su prosa—, y en una rápida descripción de la ciudad de La Asunción incorpora el paisaje del momento a una visión general de cómo había sido, mezclándolo, sin interrupción temporal, con los sitios referenciales: "A la entrada de La Asunción unos matapalos vierten sus copas maravillosas junto a un convento franciscano convertido en casa de gobierno" (p. 11), donde la actualidad parece trasladarse al modo de las cosas pasadas y donde la sensación del tiempo pretende pertenecer a un solo espacio: "Hace un siglo la ciudad fue quemada, arrasada, y desde entonces quedó tal como es hoy, señoreada por su castillo, un viejo caserón militar" (pp. 11/12). En otra ocasión, cuando el diálogo ya mencionado se des-

arrolla, Leizeaga, algo hastiado de esa concentración de pasado que parecía envolver al ambiente, se queja ante el fraile de esa insistencia, y éste se limita a señalar el anillo, que parece ser el sello que marca la relación pasado-personaje y que tiene la significación de un ancestrismo histórico del cual es difícil liberarse. Todo, así, está señalado en forma que para el escritor facilita el uso de algo que lo apasiona, y que parece ser la base central en la cual se apoya la novela. Toda la isla de Cubagua está envuelta en una tonalidad que quiere representar el misterio de lo pasado: de cosa perdida, inexplicable en parte y, además, contundente, así no se manifieste en todos los casos. Cuando Leizeaga ve a Nila entre "hombres tatuados, con plumajes resplandecientes y mujeres con los senos dorados", que es cuando ve, también, a Vocchi, con el anillo que le pertenece a él, observa la danza ritual que se interpreta y viendo la melancolía reflejada en los rostros: impregnación de nostalgia por algo que sólo en sueños podía repetirse, piensa, casi en boca del autor, si un poco del carácter de la historia no es un poco esa "nostalgia de la propia alma perdida" (p. 83).

La novela comienza con una ubicación espacio-temporal que la sitúa en La Asunción en determinada fecha, que luego se sabe que corresponde a los alrededores inmediatos de 1925. Un grupo de habitantes de la ciudad, que intervienen como personajes, están siendo presentados en sus rasgos y en situaciones especiales que precisa el libro. De inmediato, sin ningún salto aparente, y con una fluidez donde parece no existir el tiempo, se da un salto de orientación mencionándose a Paraguachí "y más allá la playa del Tirano, un paisaje de rocas y alcatraces, así llamada por haber desembarcado allí Lope de Aguirre con sus marañones" (p. 13); la historia entra, allí mismo, a ser parte integral del relato. Los párrafos siguientes contarán aquella aventura y los personajes de ella, serán, por el momento, los personajes que actúan, incluyendo al mismo tiempo elementos de una muy adelantada época, una crónica antigua reproducida en el *Heraldo de Margarita*.

Cuando Fray Dionisio le está señalando la isla de Cubagua a Leizeaga, se suceden utilizaciones históricas de mucha importancia. Entrelazando sitios —donde era casi imposible conseguir libros de historia y, que sin embargo, permitía a la obra de Francisco Depons estar allí—, con situaciones de un perfecto presente —estaban hablando de cosas presentes—, puede la novela deslizarse hasta la época en que sucedió la destrucción de Cubagua; todo, tan sólo, inducido por el recuerdo de las causas que determinaron el abandono de la vieja ciudad. Y en el capítulo tercero se presencia cómo la historia de la isla pasa a ser elemento presente dentro del relato. Sin que funcione el recuerdo, sin que se incluyan motivos de aparente necesidad de traslado, el ambiente da un viraje y

desde la realidad concreta y presente de un personaje, surge, casi como por encanto —valga la frase— toda la vida de la antigua Cubagua. Entonces el autor está allí; la historia le ha permitido situarse en aquel mundo y presenciar el ambiente de funcionamiento en una recreación que incorpora estos hechos a la novela. La forma de vivir, los constantes sobresaltos, las invasiones indígenas desde tierra firme; el mercado, las diversiones, los esclavos, la religión, la tortura de los indios lanzados al desgarrador ataque de los perros, todo está presentizado en este capítulo que la historia ha hecho posible en algo más que una descripción. Aun hay espacio para la interpretación; de todo ese ambiente se aprovecha el escritor para lanzar un juicio que sirve para introducirlo en los hechos. La improvisación, la indolencia y la avaricia contribuyeron al estado de molicie permanente que signó la desaparición de aquel efímero emporio.

Hay en todo esto una especie de compromiso del autor. La raza, en sus dos derivaciones, es algo que interesaba mucho a Enrique Bernardo Núñez. Si en *Sol interior* había dedicado algunos largos párrafos al cacique Paramaconi, arrojado defensor de sus tierras, y había hecho referencias a las huestes conquistadoras de Garcí-González, y en *Después de Ayacucho* había puesto a funcionar una especie de pensamiento adecuado al hecho del determinismo que el mestizaje podía producir —esto sin una concepción teórica que lo sustentara como tesis—, ahora, en *Cubagua*, hay campo propicio para el desarrollo de la idea del autor. Existía en él una honda preocupación acerca del legado que había obtenido del enfrentamiento de indios y conquistadores —América y España salvajemente encontradas—, y a lo largo de la obra las manifestaciones evocativas son definidoras de un estado de ánimo al respecto. Desde ambos lados el autor reconoce méritos y a la vez que describe con nostalgia y pesadumbre los sufrimientos del despojado, pone de relieve el espíritu atractivo y decidido del recién llegado. El recuerdo se hace historia en el pensar de Leizeaga y casi ve como "en otros tiempos existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían sus redes, consultaban sus piaches, usaban en sus embarcaciones velas de algodón. Nacían y morían libres, felices, ignorados", en lo que se asemeja a una corta rememoración de lo que era la vida primitiva. Pero "llegaron descubridores, piratas, vendedores de esclavos" (p. 24), y la paz natural se quebró en angustias. El indio que se defendía de sus enemigos ambientales pasó, entonces, a conocer la defensa de la raza y así fue como cuando las tropas de Cedeño "entraban a saco en los bohíos, donde antes les ofrecían vino y frutas, vieron a Arimuy que se adelantaba solo, cubierto con su escudo de pieles y su recia macana" (p. 59). La personalidad del aborigen cambió totalmente. Privado de su condición original, acosado por enemigos cada vez más

codiciosos y mejor armados, se vio recluido dentro de sí mismo, viviendo de los recuerdos del pasado y soportando con estoicismo todos los embates que trataban de doblegarlo. La nostalgia se convirtió en modo de ser. La persona-indio se concentra tanto en la novela que los nombres poco importan: puede ser Arimuy, pero pueden ser muchos otros: la pena es la misma, el dolor que se soporta es el dolor de la raza vejada y vencida, y todo intento de liberación estará condenado al fracaso que impone la evolución del mundo, por eso el indio había perdido la noción del tiempo buscando la noción de su propio encuentro en el sentimiento de raza. El conde Lampugnano conoce la historia de esa búsqueda, la ha oído en el sonido perenne del cañuto del indio que ha musicalizado su tristeza. Las notas cobran vida en la desesperada esperanza, y en una hermosa evocación poética el autor resuelve la historia del cautiverio. "¡Desenlázate de tus cadenas!,... ¡Huye! Por la noche estrellada, por la tristeza y el delirio de nuestras noches, deja tus cadenas o mátate. La muerte es buena, créelo. Siempre viene. Siempre viene" (p. 57). Pero la escapatoria es casi imposible y todo el esfuerzo se reduce a ganar tiempo para retardar la muerte o la esclavitud, forma viva de morir. Arimuy conquista temporalmente su libertad, se une a una banda de piratas, invade y saquea como fue invadido y saqueado, lucha por su vida y la vida de los suyos, cobrando vida entre quienes se las destruían; y llegado el momento, el novelista tiene que concluir, con tristeza: "¿Y todo aquel heroísmo? Todo aquel heroísmo sirvió para ser vendido por doscientos ducados que dio Antonio Jaén", y quien fue libre, con la libertad de todo el horizonte para sí, está ahora convertido en una fiera recelosa, con el aspecto de "una bestia de crin canosa", con la piel cuarteada y cubierta de un légamo verdoso que lo confundía con el color del mar donde "la víspera, durante la pesca, había echado sangre por los oídos y la boca" (p. 60).

Diferentes son los modos como Núñez honra al indio en esta novela. La lucha existencial descrita en sus manifestaciones más decisivas ha sido una de ellas; el recuento de su vida natural, llena de libertades y de primitivismo ha sido otra; Erocomay con su historia es quizás una de las más representativas. Personaje que penetra el mito con objeto de materializarlo para el uso de la narración, se mueve en un ambiente de consecución poética que eleva la prosa hasta una tonalidad de intrínseca evocación. Erocomay personaje se convierte en un grito de vida para los indios ante el recuerdo de que era bella y fuerte y reinaba entre las mujeres. Dada esta manifestación en palabras que incorporan un sentimiento palpable, Erocomay se transforma en símbolo de vida, y en deseo nostálgico del autor que no se detiene en ella y que tornando el interés que ha podido despertar,

lo diluye, intencionadamente, dirigiéndolo hacia la recia personalidad de Vocchi. Leizeaga lo vio allí, surgiendo de paredes cubiertas con planchas de oro, rodeado de macanas y escudos del mismo metal; imponente, impertérrito como cualquier dios de una mitología, "envuelto en ancha túnica blanca con dibujos bermejos, los brazos sobre el pecho, las piernas cruzadas sobre unas mantas de algodón fino, tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi. Su rostro espectral se inclinaba agobiado de perlas" (p. 82), y al verlo comprendió el mito y la manera como se traslada a través de la historia hasta convertirse en una realidad palpable. Vocchi es eso, es un mito modernizado en función novelística, un mito donde el autor incrusta los elementos que han de servirle para la explicación de muchas cosas, aun de una teogonía. La creación de un nuevo mundo, posterior a otro que fue destruido, es el ciclo que representa este personaje, ahora considerado en función poética y de explicación de orígenes, pero que el autor conservará en esencia para transformarlo en un ente real y lógico como será, en perspectiva, Herr Camphausen de *La Galera de Tiberio;* identificados en los mismos modos expresivos, sobre todo cuando Vocchi naufraga y encuentra que "las ciudades se levantan sobre las selvas y éstas cubren después las ciudades, se elevan unas sobre otras constantemente o el mar forma costas nuevas. Aparecen unas ruinas o unas rocas donde se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias" (p. 76). Con la inclusión de este mítico personaje la novela *Cubagua* participa un poco de aquella célebre controversia entre los beneficios o perjuicios de la dominación española y Enrique Bernardo Núñez lo adecúa de modo que en otros planos, esa polémica, o su correspondiente conceptualización, aparezca en una forma velada dentro de las ideas expuestas. No hay duda de que la contradición entre lo que ha enseñado Amalivaca a los indios y lo que Vocchi se negaba a enseñar, forman parte de la insinuación al asunto que por mucho tiempo constituyó fuente de debate para historiadores y sociólogos. No se trata aquí de una exacta reproducción de lo discutido y debe pensarse, más bien, en una paralelización de la misma idea, conformada en los ideales propios de la novela.

Responsable del sentido que la historia tiene, e imparcial en el juicio que debe prevalecer a las cosas y al sentimiento mismo, el autor no se ciega ante la destrucción de la raza indígena y si bien no lo acepta como un hecho condicionado por causas superiores, lo señala como un producto de la inexorable imposición de métodos más avanzados. En defensa del indio, sin embargo, no esgrime armas ilógicas contra sus conquistadores, y a través de las páginas donde éstos aparecen hay un reconocimiento, si bien minoritario, hacia sus condiciones y su valor. El

sentido heroico de la raza española, que ha sido reconocido y elogiado, tiene aquí una nueva ocasión de manifestarse. Núñez sabe que existió y no duda en hacerlo aparecer. La genialidad del conquistador está presente en sus hechos. Aun en la indigencia y en los extremos de hambre, pobreza o cualquier necesidad, sobrepone a la persona misma y se extralimita en sus posibilidades. "El hambre sobrevino en Cubagua. La guerra asolaba Tierra Firme. Nueva Cádiz estaba llena de mendigos que referían sus hazañas para distraer el hambre y la inacción. Este había sido paje de la reina Isabel; aquél, caballerizo del Emperador. Habían asistido a la toma de Granada y a las campañas de Italia. Venían de Flandes, de Francia. Describían las tiendas reales, las fiestas y las batallas. Todos dejaban empeñadas haciendas y mayorazgos para venir al Nuevo Mundo a ganar honra. Cada quien pedía diez mil indios para remediarse" (p. 54); o bien se les ve proceder justicieramente con los indios como cuando después de apalear a Arimuy, asestándole repetidos golpes en la cabeza, "admirados de su valor lo dejaron libre" (p. 59).

En este equilibrio de presentación, favorable naturalmente a los indios, quiere haber una implicación del pensamiento del autor. Afectado en su condición de hombre no pudo dejar de pensar con desasosiego en las iniquidades que se cometieron durante la conquista y despojo de la raza natural, pero al reconocer el empuje y el valor, las condiciones y los propósitos de los que conquistaron, está admitiendo el proceso que culminó en la creación de nuevos hombres donde las más diversas sangres se mezclan para producir un elemento parcelado en ancestros y permitir que Leizeaga se pregunte y se responda "¿Pero cuál es el alma de la raza? ¿Es quizás la nostalgia, la gran tristeza del pueblo que se ignora a sí mismo o son almas superpuestas, vigilantes para que ninguna cobre imperio sobre la otra?" (pp. 98/99).

* * *

Ya se había dicho con anterioridad cómo es de dificultosa la ubicación literaria de *Cubagua*. Sin tener dudas de que se trata de una novela, surge ante cualquier entendimiento la interrogante de cómo esa clasificación puede cubrirla totalmente. Es indudable que en el análisis lógico no está muy clarificada la posición que se ha adoptado al respecto del libro —y aun el mismo autor tenía objeciones que hacer cuando explicaba que está lejos de creer que era una novela propiamente dicha—; pero aplicando la fórmula intuitiva, muy valedera en estos casos, las dudas parecen irse disipando a medida que se va penetrando en el mundo insólito que evoca el autor. Los elementos conjugados no tienen suficiente ilación como para determinar una real claridad en el asunto; son, además, de las más variadas especies; pero su com-

portamiento de conjunto les da una tonicidad que los envuelve en un clima novelístico que es el que hace funcionar a la base ya expresada. Leer la obra y pensar, inmediatamente, que se está ante la novelización de un mundo, es casi consecuencia inmediata en el lector. La dificultad podría estribar en el modo cómo el autor despistó a los esquemas clásicos de hacer novela. Personajes, sitios, circunstancias y relaciones entre todos están de tal modo urdidas que hay momentos —muy abundantes, por cierto— en que se pierde la continuidad estructural que puede definir a una obra de narrativa novelística. Sin embargo, al hacer el juicio final que se tiene del libro, la conclusión parece muy clara, contraponiéndose a cualquier discusión teórica que se pueda plantear al respecto.

Enrique Bernardo Núñez creía en la novela que salía de un contacto directo con la realidad; en más de una ocasión así lo expresó y en las "Palabras liminares" de *Sol interior* así como en el "Prefacio" de *Después de Ayacucho* hay manifestaciones concretas en este sentido. Con motivo de un artículo suyo, ya suficientemente mencionado en este trabajo, no sólo expresa la duda de que su libro sea una novela, sino que va más allá y dice que "mucho menos creo que pueda ser considerada una novela de Margarita", [21] aduciendo en favor de esta aseveración el hecho de que había faltado el contacto humano que todo escritor debe tener con los elementos que constituyen su obra. Exageraciones del autor que vivió en los sitios que describe y que conoció muy de cerca el material humano que utilizó en la novela. El hecho por él anotado de que no tuvo contacto con los trabajadores del mar no le impide poder captar sus modos de trabajo y sus existencias mismas, que una sensibilidad como la suya aprehendería aun en el más mínimo y circunstancial encuentro. Bien puede ser que el método no sea el más apropiado y que, como él dice, una de las fallas de su obra esté en el hecho de que nunca presenció una pesca de perlas, pero no lo es menos que si la experiencia ha podido vivificar más el momento concreto de esta operación, la totalidad de la novela oculta un poco esta supuesta falla.

De dificultad en dificultad, que la novela *Cubagua* es propicia para ello, y un poco vencido el punto de su ubicación genérica, que formalmente puede presentar objeciones que la intuición destruye, se tiene que llegar a un campo de delimitación temática. Si el mundo de la obra es vasto, las posibilidades de este tipo también lo son. Averiguar si hay un tema, cuál es éste y si quiso hacer el autor una novela con tema, podrían ser tres de las interrogantes que se plantearían; y la multitud de respuestas quedaría insatisfecha ante la magnitud del contenido. Sin embargo, podrían pasar a considerarse algunos aspectos que si no coinciden con una concepción estricta de la temática, servirían, en todo caso, para presentar algunos

21. Núñez, Enrique Bernardo. Ibidem.

puntos de vista que pudieran ser válidos. Podría ser que el interés principal del escritor hubiera sido relatar la vida de un individuo —Leizeaga— y en este supuesto habría suficientes elementos que abonarían a favor de ello, pero el autor sabe que ese individuo no está solo y que pertenece a dos mundos que lo conforman: su mundo particular, con las debidas conexiones sociales, y la sociedad misma a que pertenece y la cual cobra vida a medida que se interrelaciona con él. Al mismo tiempo que nos relata las aventuras de ese personaje, con su presente y su pasado, recorremos toda la historia de las islas: Margarita en forma más parcial y Cubagua en una visión casi generalizante de su síntesis histórica. Revivimos una Cubagua poblada por conquistadores y esclavos en lucha constante contra la naturaleza y por la supervivencia. Revivimos, asimismo, los sueños y el ambiente de los indios, pero siempre permanecemos centrados en el hoy y en el ayer de la vida de un hombre que une todas las circunstancias de la novela. Siempre con Leizeaga como base podría también pensarse que el autor ha querido ejemplificar acerca de una idea que lo preocupaba. Siendo un hombre de muchas condiciones este personaje, Núñez posiblemente lo utilizó para leccionar sobre la pérdida de vitalidad que se sufre cuando la orientación personal no está condicionada por lo lógico, lo productivo y por el pensamiento de la realidad objetiva de la vida. La codicia de Leizeaga, simbolizando un poco el gusto por la vida fácil, podría ser, en otro caso, una de las ideas del tema de la novela. Esta codicia, además, parece ser el lazo unitivo entre diferentes personajes. En otro sentido, cabría pensar que parte del tema de la obra estaría representado en la lucha constante que un individuo, mezcla indiscriminada de potencias raciales, sostiene contra el ambiente, en busca de una solución a su futuro, que implica el futuro de una sociedad. El alma de una nueva raza está tratando de imponerse y de lograr toda la bonanza de una tierra toda promesas; pero esta tierra —que simbolizaría idealmente a todo un conjunto de nacionalidad— estaría presionada bajo el peso de un pasado que la inmoviliza. En este sentido, las traslaciones temporales, ubicativas y de personajes, serían parte de un juego donde con la labilidad del tiempo se quieren explicar los porqués del fracaso de una circunstancia en un tiempo y el porqué del detenimiento del progreso en otro tiempo, que ahora es presente. Revivir el pasado histórico de la isla y de la época, sería, en otro término, el interés principal dentro de lo tramático y desde este punto de vista ese pasado histórico sería el elemento que permitiría la unión de tiempos existenciales de Margarita y Cubagua con todas sus implicaciones, permitiendo, además, jugar con el sentido del tiempo en la forma como lo hace el escritor.

Hay, además de todo esto, una idea que circula en esta novela y que da la impresión de ser una tesis que el

autor quería expresar. Viendo la acción final de *Cubagua,* y llevándola a comparación con la de *La Galera de Tiberio,* es fácil observar cómo en la mente de Núñez hay una obsesión que expresa en forma contundente: la urgente necesidad de construir algo nuevo, algo distinto de las experiencias fallidas, sufridas por los personajes de cada obra, objetivizados en Leizeaga y Revilla. Ese algo nuevo tiene que tener las implicaciones necesarias para que trascienda sobre ellos y se constituya en una consecución general que represente por sí misma el futuro de toda una sociedad. La ubicación de esta novedad y de esa esperanza la sitúa, en cada caso, en el territorio de Guayana; pues alojando allí a sus personajes en la culminación de sus peregrinaciones por las novelas, los provee de un final abierto, deducible para el lector, donde podrán desarrollar todo el potencial de que son capaces y que ha sido vislumbrado a través de su paso por las acciones que han presidido. El autor supone que parte del gran porvenir de esa tierra casi desconocida e inexplotada, está en ella misma, y haciendo de su idea un ciclo de unión entre dos mentalidades y casi una misma voluntad de recuperación, los lleva hasta la Guayana; y por lo que respecta a Leizeaga, embarcado en *La Tirana,* acostado sobre unos sacos, viendo a las islas soñar y envueltas en orlas de nieve efímera, "Una luz cruza como flecha encendida en el horizonte" (p. 111).

Podría concluirse insistiendo en la dificultad que representa hablar de un tema dentro de la novela *Cubagua.* Las preguntas que supusimos, quedan un poco sin respuesta, a la vez que la habilidad creativa del autor da margen para poder contestarlas de muy diferentes formas. Lo que sí es posible, porque está allí, es hablar de la inclusión de ciertas zonas temáticas que, como la histórica y la social, han sido desarrolladas en la obra.

Las dificultades estéticas de esta novela están en todo lo que tiene y no en lo que le falta. Un tema concreto se ve complicado por la cantidad de circunstancias que el autor ha manifestado en este libro. No es ya sólo el historicismo, que la anacronizaría en cierta manera al ocuparse de cosas pasadas y remotamente recordadas en crónicas y eruditos, es la mezcla insurgente de esos asuntos con los de la más palpitante actualidad, aún vigentes a pesar del tiempo que tiene de publicada la novela. En realidad, una parte muy importante de ella es la preocupación "presente" de Enrique Bernardo Núñez por el momento que viven las islas que describe y por su futuro, que casi puede ver, como una consecuencia de que ha sido y está siendo. Enjuiciador e intérprete de algunos elementos que son tradicionales en esos medios, utiliza la novela para demostrar el estado social que imperaba, y presentarla como un bloque expresivo que trata de pintarlo y explicar el porqué de su incidencia en la constitución definitiva de nuestro carácter.

Preocupa a Núñez el panorama de miseria que cubría todo el ambiente descrito. Un párrafo de la novela, corto como todos, sirva para dar una idea de aquello: "El coche de Stakelun... atravesó vertiginosamente el camino del Tirano a La Asunción. La bocina chilló en las callejuelas. Los cerdos pastaban cerca de las puertas. Unas gallinas huyeron asustadas. Un mendigo sesteaba en la plaza con desdén apacible por las cosas de este mundo. Leizeaga era más sensible a ese aire desolado o recibía una impresión distinta a la de Stakelun, cuyas pupilas metálicas interpretaban de un modo distinto las cosas muertas" (p. 26), y desde este panorama que podría parecer un poco particular se desprendería la conexión que lo generalizara, porque en todas las oportunidades posibles hay una manifestación concreta a la situación miserable en que se encontraba la isla. Situación que sólo era favorable para individuos como el coronel Rojas, dominador económico, para el cual la tierra parecía feudo. Todos, casi sin excepción, consideraban como irresoluble el estado de aquella gente tan pobre "y en general los empleados públicos, en su mayoría forasteros, se lamentaban siempre de aquella pobreza irremediable" (p. 19). Múltiples problemas casi consuetudinarios agravaban cada vez más el estado de cosas y el autor los contempla en su novela como una presentación que quiere insistir en su importancia y en la calamidad que proporcionan. Casi tan antiguo como la isla misma es su problema de sed. El agua, escasa, tiene que ser buscada en los pocos sitios donde la hay y desde allí, "tarde y mañana las muchachas conducen el agua hasta los barrios más lejanos" (p. 12). La dificultad de la consecución es tal que el novelista apunta cómo las mujeres "desandan los caminos" en su búsqueda, tratando de escapar del monopolio que ejercía Stakelun, quien había "instalado un alambique y hacía vender a diez centavos la lata", aunque "a Rojas la cedía gratis" y "al doctor Almozas cobraba únicamente tres centavos" (p. 20). Solución a casi todos los problemas, el agua que falta impide la vida y el juez Figueiras lo sabe. Cuando está obsequiando a sus huéspedes y hablando de los logros que el progreso traerá para Margarita, se queja de la única falta que los hacía desiguales, porque "si la isla tuviese agua no echaríamos nada de menos" (p. 27). Podía considerarse muy afortunado quien la tuviera cerca y eso hacía que "Las Mayas", propiedad de los Casas, fuera considerada como la estancia más rica. "Cerca corre una cañada, verdadera fortuna en la isla", cuyo caudal era aprovechado para socorrer a toda la gente que la necesitaba. Los Casas eran familia que "ejercía sobre aquellas tierras un dominio secular" y ayudando a que la necesidad fuera menor se fueron empobreciendo hasta caer en las maquinaciones económicas que concluyeron cuando su hacienda fue a dar a poder de Stakelun.

A lo largo del libro se van viendo escenas representativas de todas estas dificultades. Cuando no son los niños desnudos que llegaban en multitudes a solicitar el auxilio pretendido, son las largas filas de mujeres que recorren los caminos en busca de trabajo y de pan; porque el hambre es otro de los problemas que Núñez incluye en esta novela. En una intervención directa que parece arrancada de su propia personalidad, el autor al comentar un juicio del poeta J. T. Padilla R. sobre la isla, incluye las palabras que éste pronunció, describiendo las bellezas naturales de Margarita y el valor incalculable de sus perlas, valor que es poesía y productividad, pero, dice Enrique Bernardo Núñez, en lo que quizás constituya la intervención más directa en los asuntos de la obra, que "el poeta nada dice de la miseria de los labriegos, ni de sus valles áridos. Por eso Padilla y su isla se mueren de hambre" (p. 22). Si esta conclusión desmerece un poco el juego narrativo de la prosa, ayuda a la función que el propio escritor ha querido dar a su producción. Los problemas estaban tan a la vista que producir algo sobre aquella tierra sin insistir en ellos sería una grave traición a su condición de novelista. Hay una verdadera preocupación por lo social que lo hace repetir, insistentemente, acerca de causas y efectos. Quiere ver soluciones parciales en el deseo de supervivencia de la gente sencilla y pone a tejer cestas y esteras a "mujeres ciegas por el tracoma [que] concentran su mirada en el mar... [buscando la vida] en la orilla donde las conchas se abren como flores y los veleros descansan de las travesías largas y temerarias" (p. 99).

Leizeaga y Antoñio Cedeño parecen ser los extremos de un mismo anhelo. El primero quiere demostrar las ventajas de la limitación de la estación de pesca, para asegurar un trabajo que se puede extender por muchos años; el otro, renuente a aceptar ideas que rompen con la tradición de un pueblo pescador, no cree en las soluciones presentadas y sólo piensa que el mal está en la forma voraz como la lejana ciudad se lleva las riquezas que ellos producen. No hay fuentes de trabajo y las pocas que pueden presentarse se van agotando con el paso del tiempo. Todo el capítulo primero de la novela se aboca a presentar un aspecto del asunto y parece resumirse al centrar la posible ocupación en la perla, que "es la vida de todos". Agobiados en la larga espera, espera de pan y de agua, de trabajo y de vida, "las labranzas quedaban abandonadas y los que podían emigraban a los campos de petróleo o al Orinoco" (p. 22). Todo un cuadro general se va conformando con los diferentes elementos que son utilizados por el escritor. Conocedor del medio donde se desenvuelven estas cosas, no duda en presentarlas, abriéndolas en su angustiosa realidad para dar una idea más exacta de lo que acontecía. Puede así llegar a problemas de funcionamiento tan profundos como los de la "esclavitud heredada"

que parece ser ancestral en aquellas latitudes y que ha sido motivo de variado tratamiento dentro de la novelística venezolana. Ya lo había planteado Enrique Bernardo Núñez en esta su *Cubagua,* cuando fue también considerado por Antonio Arráiz en *Dámaso Velázquez,* presentando a todo un conjunto humano que dependía, casi exclusivamente, del poderoso poder del personaje que da título a la novela. Lucila Palacios noveliza en *El corcel de las crines albas* a Don Pablo como "llaman en la isla al hombre que alquila barcos y alquila navegantes" (p. 49). El tiene alquilada mucha gente en el cumplimiento de la "deuda paterna". Es cosa corriente. "Se le proporciona a un hombre la manera de trabajar, pero si ese hombre muere sin haber cancelado sus deudas, éstas recaen sobre el hijo en forma hereditaria. El acreedor impone sus condiciones y el adeudado, a quien apremia la necesidad de vivir, lo acepta todo" (p. 50). Tal como el Moncho o Pantaleón o Tomaso en esta novela, Malavé en *Cubagua,* es esclavo y él "sabe que es un esclavo. Cedeño se lo ha dicho la tarde anterior. Ha de pagar la deuda del padre o del hermano, como todos los que forman los trenes de pesquería, donde las deudas se heredan" (p. 88). Por todo eso hay una salida que casi los impele a una acción ilegal. El contrabando es un trajín existencial que repara las exigencias de cada día. El hombre carente de motivos para apreciar la vida decide jugarla a lo que depare el azar, y camina las rutas del mar, descubriendo vericuetos que lo oculten y haciendo sitios donde esconder el alijo. La hermandad surge del mismo temor que los acompaña, y dentro de cada uno se va creando una especie de comunidad donde se es uno, pero se puede ser todos. El peligro, la angustia de no saber lo que les sucederá, la forma de vivir en sobresalto les va dando una sensibilidad especial que los hermana en el destino común. Todos se conocen pero nadie "conoce" a su compañero de aventura contrabandista. Una inveterada costumbre de solidaridad ha sido el arma que los ha defendido de las vicisitudes de un negocio donde nunca se puede saber cuál será el final. No ser nada, no esperar nada, podría ser la respuesta conformista ante la situación planteada. Siendo parte de un todo que se mueve en el misterio, para no perder su condición de ilegalidad, el hombre cae en la vorágine desde su desesperación por vivir, una vez allí es un elemento importante que pierde toda su libertad de acción, el gran negocio lo ha absorbido, y va a producir para un patrón las más de las veces desconocido: pero es la única forma de vida que se puede desarrollar entre tanta miseria. Así los ve Núñez. El conjunto humano que pinta se mueve entre dos corrientes que en un momento pueden significar la vida o la muerte. Son "almas cargadas de amargura, de indiferencia, de dicha", porque en esa inseguridad pasan la existencia, esclavos del ambiente y de su poca resolución, para vivir de otra manera,

se sienten libres, con toda la libertad del mundo. Siendo esclavos, y sabiéndolo, se consideran tan libres como el mar, y cualquier intento de someterlos sin darles una posible vía de escapatoria a sus ansias íntimas es quitarles la libertad, que el autor llama "su libertad en medio de su esclavitud" (p. 89). Incapacitados en muchas formas para la producción que los ampare y les dé vida, pasan el tiempo tratando de conseguir lo que les mantenga, sin pensar en la proyección de la vida. No hay iniciativa y todo queda por hacer; más que seres humanos parecen pedazos arrancados a la conformidad y al destino. El progreso les debe llegar e imponérseles tras las muchas dificultades que desde su misma condición le opondrán. La existencia seguirá desarrollándose igual que siempre y los problemas crecerán en relación al paso de los días. Una especie de resistencia los canaliza a no esperar nada de sí y a consignar sus esperanzas en un posible milagro. Lo ancestral lucha contra la idea de progreso y Cedeño, el mismo Antonio Cedeño que se opone a que Leizeaga establezca períodos de pesca que la hagan más fructífera y más duradera, representa la parte humana que anima a seres que la ignorancia ha producido. El constante enfrentamiento de estos elementos, que se hace presente en Cedeño y en Leizeaga, se sucede en la novela como consecuencia de dos maneras de enfocar el momento que se vive. Cedeño se conforma con recordar épocas mejores, como "explica mascullando las palabras entre su gran cigarro... Aquí en Cubagua —prosigue— hay petróleo" (p. 33), y habla de la ciudad que en otros tiempos hubo en la isla, pero Leizeaga, visión de presente y de futuro, ya no quiere escuchar más, nada importa del esplendor del tiempo, ni el valor histórico de la ciudad que capitalizó el comercio y la actividad en los primeros días de la Conquista, a él le sobra la palabra oída: "Aquí en Cubagua hay petróleo", para que toda su febricitante actividad mental se oriente hacia la planificación de grandes empresas; comienza a recordar datos, trae a colación el caso de un extraño suicidio que hubo en Londres por asuntos de esta naturaleza, y mientras Cedeño muestra "la cadena de discos aceitosos en torno de *La Tirana*" (p. 34), Leizeaga recuerda cómo era de apreciado el betún que desde aquí se enviaba a España con fines medicinales. Ya se creía en posesión de la vieja e inconmensurable fortuna. Dos actitudes ante el mismo problema parecen sintetizarse en la reacción que cada uno de estos personajes tiene ante el anuncio displicente de que en Cubagua hay petróleo. En este sentido el autor toma parte en la cuestión porque está convencido de que la redención de la tierra sólo puede venir de los brazos de sus hijos. El progreso que erradique todo vestigio de ignorancia y de molicie será el único responsable del avance que puedan tener territorio y hombres. Por eso Nila Cálice fue a Europa y a Norte-

américa, porque sólo la educación la podía hacer poseedora auténtica del misterio de la tierra.

Si el panorama de miseria y de necesidad es presentado en forma que fustiga, también lo es el mal uso que se hace de las riquezas naturales. Dentro del concepto del escritor algo dice que la gran culpa reside en un como determinismo que impide el esfuerzo y el decoro. El mismo Cedeño, tan apegado a un permanente modo de ser, sabe que "el mar siempre da pan", aun para "hombres casi desnudos [que] repetían gestos ancestrales" mientras "Las velas se hinchan lozanas". No es ya sólo el "secreto de la tierra" al que alude con tanta modernidad Fray Dionisio. Hay, además, una fuente permanente de bienestar y bonanza que el autor sitúa en el mar. Las imágenes plásticas que se desarrollan en este aspecto son una indicación de la idea esperanzadora que tenía Núñez al respecto. Siempre que se hace una alusión a este tema se complementa la descripción de una actividad que insufla ánimo. Algunas veces son los hombres dispuestos a la conquista del mismo mar, otras son las mujeres que ríen y manifiestan alegría entre la proximidad de la llegada de los barcos provistos de vida, y en otros casos la poesía del paisaje marino complementa la estructura que ha construido el autor alrededor de lo que piensa que es la salvación de Margarita, e inclusive en una intervención directa el escritor se atreve a contradecir una frase histórica pronunciada en alguna ocasión por Simón Bolívar, ante el aparente fracaso de sus esfuerzos. Enrique Bernardo Núñez en tono invocativo, producto lógico de su deseo de bienestar, escribe en su novela: "¿Quién ha dicho que es inútil arar en el mar? Los brazos labran surcos donde la gema florece. Hincha de pan las manos como las mazorcas. ¡Bendito sea el mar! El mar, como la tierra, da oro y pan" (p. 23).

Tratando de dar soluciones aplicables a cada caso, que en resumidas cuentas es uno solo, caso de atraso y de ignorancia, el escritor permite adelantar algunas ideas de lo que él considera que sería plausible en la resolución de los problemas. Transformar la mentalidad de la gente por medio de la educación podría ser una de ellas. La vieja idea del positivismo, tan usada por nuestros novelistas, tiene otra utilización en este sentido. El empuje de nuevas mentalidades sería necesario para lograr la transformación y el autor se pone a pensar a través de Leizeaga y ve "espacio para ciudades colosales, para que una poesía inédita, un género de vida nueva, escale torres y gane el cielo azul entre el humo de los navíos. Tarde o temprano el mundo viejo iría desapareciendo, borrándose de América" (p. 24), queriendo mezclar las razas distantes con el hombre común de nuestra tierra, para traerle ambiciones y nuevas modalidades que le den otro interés a su vida. Para que esta visión sea verdadera es necesario que ocurra el cambio que sólo la educación y el de

seo de progreso pueden dar. No hay sitio para espera ni para los desahuciados de vida. "Los hombres que s mueven como dormidos desaparecerían" dando paso a otr actualidad donde "la isleta estaría llena de gente arras trada por la magia del aceite" (pp. 34/35).

Lo estéril es como un símbolo de aquellas tierras Ante Leizeaga y Fray Dionisio "los cardones forman un laberinto de columnas". El paisaje de la tierra se adapta a la exclamación de uno de esos personajes: "Este es e valle de las lágrimas"; sin embargo, en esa misma tierra desolada y marchita por la indolencia, está la única, la eterna, la constante riqueza; está una cosa "que todos ol vidan: el secreto de la tierra" (p. 43).

* * *

Ya se ha hablado, y se ha tratado de probar cuánto de difícil tiene la adecuación de *Cubagua* a las normas que en generalidad se establecen para la concepción de una novela. A través de dificultades, en este aspecto, pa rece moverse la obra y a no ser por la consecución tota sería muy difícil tratar de ubicarla en un sitio determina do. Pero es que *Cubagua* fue escrita en una especie de experimentación donde el autor se retó a sí mismo. Los temas se vislumbran, se complican y casi se pierden en el enredo narrativo. La estructura no se somete a planos de finidos y al lado de un relato coherente —en el estricto sentido de la palabra— se coloca una página poética don de la sola esencia tiene una sensación de continuidad con lo que ya se ha establecido como plan del libro. Dificul tades, repito, parecen ser el signo de esta alucinante no vela que conlleva un valor, por eso, superior. En la com plejidad que significa ensamblar tantos disímiles elemen tos, se presentan situaciones originales que sirven para dar amenidad y contemporaneidad eterna a esta obra. Los sitios, los acontecimientos y los personajes se mueven den tro de una estructura variable que sin ilación muy apa rente resguarda en su clima evocativo un ordenamiento de sueño y una organicidad que se adapta a las variadas formas del gusto del lector.

Desde su comienzo, que es muy formal en cuanto a presentación exacta de ubicación de espacio, la novela empieza a dar muestras de una movilidad asombrosa. Es tando en determinado momento de la vida de la ciudad de La Asunción, hay una corriente de fondo que la lleva a hacer comparaciones con lo que fue la misma ciudad en tiempos remotos. Muy posteriormente se sabe no sólo que ése es el sitio donde se va a desarrollar, sino que tam bién "el cuento" pertenece a una época determinada que lo sitúa en 1925. Indiferentemente, la prosa se mueve entre el presente de una ciudad a cuya entrada "unos ma tapalos vierten sus copas maravillosas" y el pasado de la misma donde "a pesar del enjalbegado obligatorio dis puesto por la ordenanza municipal las viviendas dan la

impresión de que van cayéndose lentamente" (p. 11). Desde ese momento inicial ya no va a haber sosiego para el cambio estructural en la novela. Los planos de referencia se van a trastocar con tanta frecuencia que no es posible seguir sin mucho sigilo el acompasado vaivén de la narración. Rota la intimidad de un presente dado, donde el juez Figueiras, Andrea, Jesús Quijada y el doctor Gregorio Almozas, entre otros, se identifican con las actividades de la ciudad, irrumpe la playa del Tirano para dar paso a una corta historia donde Lope de Aguirre se adueña del centro del relato. Retornando inmediatamente a lo que fue comienzo, la inclusión del poeta Padilla corta otra vez el hilo y el autor lo acompaña interviniendo en su contra. Con tonalidad enjuiciativa, esta vez, la acción ejercida por Núñez desequilibra la secuencia lógica que ha llevado en el libro.

En el capítulo primero presenciamos varias cosas que son parte constitutiva de esa manera de novelar que trató de imponer Enrique Bernardo Núñez. Tal como se mueve la realidad de la vida, así quiso él que se moviera su prosa en la consecución de un logro. Para tal efecto se vale del juego del tiempo y de cada recurso que dentro de los personajes pueda significar una ayuda. Actuando, pensando, hablando o recordando, éstos son los responsables de los nuevos sucesos temporales que van apareciendo en la novela. Cubagua, que debe ser el interés central de la obra es sólo introducida, por referencias, en el final de este primer capítulo. Llegado a este punto se borran casi todas las conexiones con lo que se ha narrado y una nueva vida se abre ante las posibilidades del escritor. Personajes y sitios serán nuevos y el pequeño eslabón quedará tan sólo constituido por Leizeaga —existencia real dentro de un contexto real—, y Fray Dionisio, el peso de la historia y del tiempo. Cubagua sirve, entonces para desarrollar otro plano del relato. Los personajes son en ella casi tan intemporales como la misma isla, y sus nombres concretos, pertenecientes a existencias definidas, se confunden con los de semejantes que existieron en la distancia. Aun en Pedro Cálice parece haber una significación múltiple. Pasan los capítulos, destinados a la historia de la isla, y cuando la novela parece detenerse allí, retorna a lo que siendo futuro —en comparación con la actualidad de lo narrado— vuelve a ser el presente que le dio comienzo en la novela, pero es también un presente falso, o más bien, otro presente, porque la envoltura original no ha vuelto a aparecer y sólo a través de este rodeo, donde se incluyen elementos legendarios, se va acercando. Las ruinas de Cubagua, los misterios de la isla, la historia encerrada en subterráneos, van a dar paso a Vocchi, a "El Areyto" y a "Thenocas" antes de regresar con *El faraute* a la vista del castillo de Santa Rosa, en La Asunción.

Los pequeños intereses se van sumando para dar una imagen total, pero ésta se ha complicado de tal suerte en su naturaleza, que cada uno de ellos puede valer por sí solo. A no ser por Leizeaga que los une con sus motivaciones en diferentes estadios de tiempo, los episodios utilizados por la novela constituirían cuadros novelísticos de intrínseco valor. Sumando evocaciones y aprovechando cada uno de los elementos que puedan desprenderse de ellas, el autor va compaginando una novela difícil, aun en este aspecto estructural.

Los mismos hombres que le dieron principio la llevan a su final; Leizeaga los ha unido con su aventura y ellos han participado, en su medida, al desenvolvimiento de una trama llena de complejidades y de reconocido tenor literario.

* * *

Dentro de las modalidades expresivas de esta novela, tienen importancia capital los diversos personajes que la integran. La actitud del autor, ya comentada, y que permite que cada capítulo funcione como un cuadro de propio valor, podría restar interés a la participación de los personajes dentro del asunto de la obra; pero la aparición de cada uno favorece a la totalidad narrativa, bien en el sentido de su presencia o en las consecuciones que hace el escritor a su través. Legados a un mundo común donde existen, destaca en ellos algunos rasgos definidores que en conjunto quieren tipificar a cualquier comunidad de la época y de la circunstancia de la obra.

El mayor peso de este libro está repartido entre la acción de los personajes y el valor del juego del tiempo. Hay una relación estrecha entre ambos y de ella se desprende uno de los mejores valores que esta *Cubagua* aporta a la novelística nacional.

En la novela hay que diferenciar dos categorías de personajes. Todos son importantes, pero hay en ellos una jerarquización que viene dada por la actuación que en un momento dado realizan. Un personaje de muy escasa figuración puede, sin embargo, tener una gran importancia en *Cubagua,* porque no está preestablecida una tónica que exija interés en adecuación con presencia física. Una de las cosas que más destaca, a primera vista, es la capacidad que tiene el autor para dar forma a sus elementos humanos; el doctor Gregorio Almozas está retratado en el episodio del fórceps. Su descuidada personalidad, su abandono y su negligencia profesional están captadas en la respuesta que da a Stakelun en relación a que si el instrumento de trabajo era usado en la misma forma como ahora estaba depositado en el estuche de madera. Un fórceps oxidado era casi la simbolización de un hombre acabado. Andrea y un loro sirven para presentar y conformar el modo de ser del juez Figueiras,

de cuya historia se vale el escritor para dar una visión más completa del personaje. No llega a decirnos que sea un viejo, aunque más adelante hay una clara intención en ubicarlo. El autor habla de los gustos del juez en asuntos de cocina, y se atreve a decir que "la castidad de un viejo depende a veces de sus gustos culinarios", lo cual le permite, a la vez, presentar a Andrea, "una mulatilla incitante y espigada que había llevado del Tuy para servir su cocina" (p. 12). El coronel Rojas aparece poco en esta obra. Las veces que lo hace está descrito en función del ejercicio de la fuerza. Vive al lado del juez y está acantonado en la isla, siempre refiriendo 'sus proezas de guerra en Apure" (p. 13). A pesar de esta presentación tan ingenua, el coronel Rojas desempeña ciertas actitudes que lo hacen negativo dentro de la novela. Debe recordarse que no pagaba por el servicio de agua que le servían en el alambique de Stakelun, y en algún sitio de la obra el sentimiento del autor es contrario con respecto a él. Cuando todos se quejaban de la mala situación que se vivía, "el único que no decía nada era Rojas" (p. 19). Hernando Casas, de aparición muy fugaz, "se había dejado arruinar con una especie de voluptuosidad" (p. 19), contrastando abiertamente con la entereza y el valor que representaba su mujer.

Algunos de estos personajes sólo están dados en forma referencial y desde pequeños detalles, suficientes, sin embargo, para caracterizarlos en forma definitiva. Benito Arias, secretario del juzgado, no es conocido más que en función indirecta. Núñez está hablando de cómo son encerrados los borrachos que escandalizan por la noche, "con excepción de Benito Arias" (p. 12). Ese modo indirecto agrupa, igualmente a Andrea, de la cual sólo se conoce un rasgo racial, pero quien es presentada por la constante actitud de regaño que tiene ante el juez. Su voz recriminaba a Leónidas y las prohibiciones llovían sobre el afligido Figueiras. Teófilo Ortega nos viene dado por el contraste que representa frente a Nila Cálice, a quien corteja. La fogosidad y la educación de ésta no pueden permitir el acercamiento que intenta Ortega y de allí que en sus escasas apariciones siempre esté rechazado para un futuro después, que nunca llega dentro de la novela. Antonio Cedeño, de quien se hacen algunas consideraciones y a quien se sitúa en extremos rostro recuerda el de los ídolos esculpidos en piedra contrarios con el valor de Leizeaga, está sintetizado en la descripción que de él hace el autor. Remando lentamente se le ve como "un hombre corpulento [cuyo] que yacen dispersos o enterrados" (p. 22). Para quien se haya compenetrado con el significado de la novela, esta relación que se hace de Cedeño indica una manera habilidosa de transformar toda la realidad de un personaje en una caracterización total.

Para el desarrollo de ciertos aspectos de la obra, Stakelun es imprescindible. En muchas ocasiones es figura prominente y la idea general es de que está dentro de todas las cosas. Su actividad y su propia personalidad lo hacen imponerse ante el común de la gente. Su capacidad de absorción lo lleva a hacerse casi preponderante, y más que un simple ser, dentro de la novela, trata de representar todo el peso de una fuerza que se mueve con estudiados pasos. La propiedad de la Compañía, la adquisición del alambique para proveer agua, la adquisición de la estancia "Las Mayas" y su aparición final en el asunto Leizeaga lo generalizan en la condición anotada. Todo se rinde ante su vigor y todo va pasando a su poder desmedido. Las fuerzas bajas lo adulan y temen; los más poderosos, que son muy pocos, le sirven, le agasajan y pretenden utilizarlo. El los aprovecha a todos. A los más bajos los explota, a los otros los maneja. Etelvina Casas parece no cuadrar en ese esquema. Perdida como está su propiedad, es la única voz que se alza en un signo de protesta que queda truncado por la falta de voluntad de su marido. Su oposición a esta fuerza, Stakelun, le hace poseer una aureola que la diferencia de los otros seres con quienes convive. Sus manifestaciones son tajantes y llenas de sinceridad. Odia a Stakelun porque Stakelun significa despojo y rapiña. Etelvina es feliz en la libertad y en la posesión de la tierra. Cuando habla con Leizeaga, ya perdida la finca, dice de lo insoportables que son los pueblos llenos de rutina y de tedio. La finca le permite el contacto directo con los elementos de la libertad: el cielo y el aire la llenan de dicha y de ilusiones acerca del futuro. Palpa la tierra y la acaricia: "Será mía a pesar de todo" (p. 20), concluye. "Los cabellos formaban lucientes anillos en torno a su cuello y en sus ojos, también negros, se encendió una alegría extraña y breve" (p. 21).

De cierta especial condición son Pedro Cálice y Nila. La figura del primero cobra gran interés en la novela por la forma ambigua en que se desenvuelve. Nadie puede saber, a ciencia cierta, qué es Cálice y qué representa en cada una de sus actuaciones. Su misma enfermedad, la bíblica lepra, parece ser un elemento de integración en un personaje mitad legendario y mitad difuminado por la oscuridad que el misterio de Cubagua impone en él. Cuando Miguel Ocampo, capitán de *La Osa* le está entregando cuentas, Cálice está sentado en un taburete, "a la luz de un farol viejo y amarillento"; en una captación que le define se le presenta con "la espesa cabellera [que] le sepultaba en su negrura. Toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro" (p. 37). Esta es quizás una de las más geniales descripciones que hace Núñez en esta novela, porque no sólo nos da una personalidad enferma, llena de misterio y lejanía, como la misma enfermedad, sino que además lo traslada com-

parativamente a la isla que, como Cálice, padecía de una muerte en vida. Siendo la lepra una negrura, la ambigüedad está planteada en varias vertientes. La negrura puede ser de Pedro Cálice, o puede ser de su cabellera, pero es más probable que haya sido del estado en que se encontraba.

La muerte que representa Pedro se diluye en la vida de Nila. Simbolización del paso de una raza vencida al surgimiento de una raza viviente. La desesperanza del saberse acabado con la resolución de quererse dueño de la vida. Nila Cálice absorbe la novela cuando interviene en ella. Los rasgos de su vitalidad son las primeras cosas que sabemos de esta exquisita mujer que se pierde en el confín insinuado de la poesía que la rodea. Su historia se va dando por pequeñas partes, que se complementan con sus hechos y con su participación activa dentro del cuadro de los otros elementos humanos de la novela. Ella representa no sólo el vigor de una mujer joven, individualidad que no tendría mucha cabida en una obra de esta naturaleza; Nila quiere ser, por parte del autor, un afanoso homenaje al bizarrismo de la mujer de la isla, mujer soportadora de todas las circunstancias y que ha sobrevivido a las miles de vicisitudes que el ambiente le ha opuesto. Nila es abierta y oscura como su mar. Su constante transfiguración la hace una perla codiciada en una tierra de codicia, y al actuar como una fuerza vital, es a veces expansiva, pero a veces, también, se profundiza en un fondo evocativo y melancólico, en una especie de filosofía de resolución resignada, que la lleva hasta los límites de una neblinosa sabiduría ancestral.

Núñez trata de revivir en Nila Cálice, el alma de la raza pura. La tutoría de Fray Dionisio, la educación que adquiere. La transculturación que representa y la insistencia de sus pasiones y de su libertad existencial, así lo comprueban. La propia voz de Nila colabora en su definición. Leizeaga interviene como dialogante y entre ellos nace la palabra que quiere explicar búsquedas. Significado de transformación y propiedad destinista caracterizan los modos de la expresión. El ha estado varios años fuera de la patria "y al volver me ha parecido que no conocía a mi país, Nila. Se me ha revelado de un modo distinto"; ella lo escucha y mide todo el contenido de la declaración, su proceso ha sido distinto, viniendo desde el fondo misterioso de la tierra, está adosada a su esencia. "Yo también he salido; pero siempre queda algo tan arraigado en nosotros que nada puede modificar" (p. 25).

Leizeaga, como Nila Cálice, ha viajado para establecer contactos con culturas diferentes. La educación recibida, aunada a su voluntad de superación lo han hecho un hombre de acción. Concibe grandes proyectos y todos ellos están dirigidos a la transformación del am-

biente: "empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos" (p. 17). Su grado en Harvard parece haberlo dispuesto para una febril constancia en grandes consecuciones. En su pensamiento, donde reposan las ideas del autor, Leizeaga acomete el tema constante de la suplantación de un mundo caduco por otro que sea pujante y promisorio. Su lucha es una lucha contra el tiempo. Desea crear y dar rapidez a esos proyectos. El afán de poseer lo condiciona y lo motiva. Quiere tener casi en un sentido egoísta, pero desde esa posición se derivan aspectos favorables a su personalidad. No quiere establecerse en ninguna región que lo amordace; no quiere parecerse a los funcionarios parásitos que vegetan toda la vida, por eso repulsa a su jefe, el doctor Camilo Zaldarriaga. No quiere permanecer en Margarita más que el tiempo necesario para desarrollar sus proyectos. Teme al tiempo estancado y agobiante. "Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años" (p. 18). Leizeaga sabe que el ambiente consume con su placidez. Las eternas charlas y el esperar constante no son para él. Stakelun debe ser la llave que abra los caminos desconocidos e inconmensurables de esas tierras; por eso siempre está con él; porque a pesar de una aparente entrega, Stakelun está vigilante y su codicia lo ha llevado a establecer planes definitivos para su vida. Poco a poco se apoderará de todo, simboliza el mal que se va propagando calladamente, amparado en la rutina y abulia de sus semejantes. Leizeaga sabe esto y quiere aprovechar la oportunidad. Su idea es, también, la del enriquecimiento. Como ingeniero de minas al servicio del Ministerio de Fomento, quiere utilizar su posición para el beneficio personal. Su audacia, su vitalidad y su ambición lo conducen, directamente, a tratar con Stakelun, a la vez que elabora planes de acción individual, que amasados con esa inagotable fuente de optimismo morboso que lo acompaña, tratan de concretizar grandes ganancias con mínimos esfuerzos. La relación que hace entre la existencia de petróleo en Cubagua y un mundo atropellante que surgiría de ese descubrimiento, tiene como centro no el interés utópico de la conquista de la tierra por la conquista misma, tiene como interés inmediato el bienestar fabuloso que esa riqueza le concedería. Personaje complejo este Leizeaga, se mueve entre las ideas que negativizando éticamente a un hombre, lo hacen producto cierto y tipificante de un mundo convulsionado por lo material.

Sus destacadas condiciones lo ponen al borde de esa fortuna, no ya representada en el petróleo, sino en las riquezas naturales que aún existen. Trocando su verdadera misión va a inspeccionar los placeres de pesca de perla, con una intención clara y definida. Aparentando una función oficial va a desarrollar una ambición personal. El aventurero va a volver a aparecer y Leizeaga, por obra

y gracia de la traslación temporal de la historia, se va a convertir, retrocediendo en el infinito, en el conde Lampugnano; con sus mismas características, con sus mismas ambiciones, con su misma actividad existencial. La historia que le va a suceder a Leizeaga va a estar calcada de lo que sucedió al conde en los días del esplendor de Cubagua. Ambos llegaron henchidos de grandes proyectos y sobre ambos el ambiente abatió su fuerza inexorable. Poseídos por una misma fuerza, son víctimas de las circunstancias que esa fuerza ejerce sobre ellos.

Pueden más la avaricia y el deseo personal que la constitución ideal que Leizeaga llevaba escondida en algún rincón de su espíritu, y al convertirse en contrabandista, deja atrás todo el impulso renovador que tenía en sí mismo. Confundido dentro del mismo pensamiento que mueve a todos los hombres que lo rodean, no supo distinguir el final del camino hacia donde sería conducido; perdida la perspectiva lógica de todo empeño, Leizeaga cae dentro de su propia trampa y todo el cúmulo de sugestiones y de proyectos se vuelcan encima de la codicia momentánea, arrastrándola al fracaso. Otra vez, como el conde Lampugnano, fracasa por no saber equilibrar el ímpetu con el desarrollo acompasado de las empresas personales. Houbac, Ortega, Cedeño, nombres que el contrabando ha regado por las costas orientales, se ven de pronto invadidos por la presencia apremiante de un Leizeaga inexperto que quiere calzar los mismos puntos que aquellos que han pasado la vida en la aventura. El secreto de las ventas clandestinas lo tenía Houbac y todos rendían ante él la sumisión que precisaba. Leizeaga era diferente y quiere demostrarlo. Va cayendo en profundas hondonadas que irremisiblemente lo llevan al fracaso total. "Lo mandaron a inspeccionar las perlas y se puso a robarlas en Cubagua", murmura uno de los oficiales que hacen guardia en la explanada del castillo donde está detenido. "Lo ridículo es la torpeza. Para robar se requiere ante todo habilidad", responde su compañero. El final, muy aleccionante desde la mentalidad del autor, que en una u otra forma aprovecha el episodio para hacerse sentir, es la nada. Leizeaga, casi salido de la oscura posición de un cargo público, recorre maravillosos caminos de futuro en una actitud ideal respaldada por su innegable valor. "Un canto indescifrable, lento y prolongado, remonta, remonta hacia el lucero de la tarde y el silencio se hace más denso entre los cardones. Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma (p. 95). La fuga lo recupera para la vida. Salido del encierro temporal de la prisión, va al encuentro de su propia personalidad. La idea de creación sigue pendiente de lo que su voluntad decida hacer. El porvenir está en lo inexplorado, lejanos ya los deseos de la aventura fácil. La creación espera por él y *La Tirana* lo guiará fuera del estatismo.

Leizeaga es un nuevo hombre, recuperado desde el fracaso que él mismo se labró, compitiendo en proyectos a donde no pudo llegar su condición. Al dejar esas tierras donde "todo estaba como hace cuatrocientos años", dirige su potencialidad a otra cosa, a la vida, porque "ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos", ahora en su mente conquistadora sólo hay una idea, precisa y definida, por eso como su pensamiento, "una luz cruza como flecha encendida el horizonte" (p. 111). Con él y dentro de él se presencia la transformación existencial que el ambiente, cargado de fuerza histórica, ejerce sobre los elementos que lo forman. En Leizeaga se ha cumplido un ciclo inexorable. La inmensa y misteriosa lejanía del mar lo ha acogido en su seno; le ha probado que no sólo el vigor vence calamidades, y lo ha transportado en sus brisas hasta otra lejanía tan misteriosa como el mismo mar.

Cubagua es misterio infinito y por eso la novela *Cubagua* está envuelta en ese manto incorruptible de presencia evaporada. Representativo de una nebulosidad que funciona en el tiempo volcando direcciones en todos los sentidos imaginables, está Fray Dionisio, personaje de presente, de pasado y de futuro, que anda indiferentemente por todos los tiempos, como voz de relación y de explicación histórica. "En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se veía a un franciscano, hombre alto, cojo, de edad indefinible. Era el párroco, fray Dionisio de la Soledad, que seguía con la mirada la puesta de sol y las rojas flores de cedro desprendidas por el viento" (pp. 14/15). Nada poseía, sólo su perfecta humildad y una inveterada condición de sufrimiento y resignación. "A semejanza de muchos otros, fray Dionisio, en vez de reducir al indio, se adaptó a ellos" (p. 29).

La presencia física de Fray Dionisio es uno de los grandes problemas de esta obra. Es muy difícil determinar cuándo el autor está utilizando a un ser o a una sombra, cuándo el fraile es caracterización humana y cuándo se pierde en los límites de la estricta fantasía histórica. Los métodos para determinar una posible realidad de su figura tienen que basarse en hechos indirectos, porque alrededor de él la trama se adapta oscureciéndose de tal modo que la imposibilidad de distinguir la exactitud de su ubicación se hace dificultosa. Desde su primera presentación ya hay un dato que lo traslada a lo misterioso. La edad del fraile es indefinible; sin embargo, durante esta actuación parece y se comporta como un ente humano existente. La aureola que lo va conformando contribuye a la indefinición en que vive. Las murmuraciones lo envuelven y su cercanía con Nila Cálice era motivo de hondas preocupaciones para la moral de la gente. Aun en los momentos en que no hay dudas acerca de su existencia, la ambigüedad narrativa que lo acompaña, crea una atmósfera de ilusión. Cuando construye la torre de la iglesia

ayudado por los vecinos del pueblo, tiene el hábito manchado de barro, pero también tiene "los ojos llenos de polvo" (p. 16).

Leizeaga conoce su verdadera historia. El personaje se entrega en confesión a quien ha de servir de lazo unitivo entre los elementos constitutivos de la novela. Nadie más que aquél está en conocimiento de las muchas vidas que ha recorrido este fraile intemporal. Los acontecimientos que le han sucedido tienen mucho que ver con gente que puebla la ilusoria tierra de las legendarias islas. Nila y Pedro Cálice le están unidos en amarras evocativas, la selva los reunió en una comunidad casi fantasmal. Perdido en sus confines salva la vida por la quietud de su presencia. Rememorando los tiempos pasados repasa el encuentro y da a la luz el origen de Nila, la enfermedad de Pedro y el asesinato de Rimarima, "un cacique que murió... hace algunos años" (p. 28), y de quien procede la hermosa muchacha. Tomada en auxilio, su primera acción es protegerla de los blancos. Nila por eso le pertenece, pero nunca esa posesión se materializa en ningún aspecto. Traslación personal de un hecho cierto de la Conquista, la relación Fray Dionisio-Nila Cálice parece hablar de pretendidos hechos.

Aun en presente, el fraile utiliza a Leizeaga para sus manifestaciones metafísicas. La novela está llena de ellas y por su intermedio el autor consigue un clima de elevación espiritual muy acorde con la significación propia del sacerdote. A la vez que esto sucede, en el plano de estructura mental se va desarrollando, paralelamente, una situación que agrava el planteamiento inicial. Hasta ahora las presentaciones de Fray Dionisio lo hacen ser muy objetivo. Está trabajando en la iglesia, habla con Leizeaga, narra los episodios de su vida o se pasea por el altozano del templo, absorto en su breviario. Pero en este mismo último momento parece producirse una transfiguración que habrá de acompañarlo para siempre dentro de la obra. "El sayal descubre las piernas descarnadas, oprimidas por gruesas botas. Parece más bien una de esas figuras carcomidas que se ven en las fachadas de los templos muy viejos" (p. 28). La adecuación pretende ser definitiva. Quiere establecerse una sensación de relación entre la figura del fraile y su misteriosa presencia. La edad física tiende a perderse en el infinito y toda su humanidad da la impresión de quererse confundir con la perennidad de lo histórico. Muchas de las cosas que se dicen de él lo inmiscuyen en lo misterioso. "Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente" (p. 15), y se hablaba de una oscura afición a consumir ciertas hierbas y a usar un diente de caimán que pendía en el rosario. El mismo Leizeaga, quien ya no podía asombrarse de nada que ocurriera a esa rara personalidad, "advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza

momificada. Eran los mismos rasgos de Fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla. La contempló unos momentos y la depuso suavemente" (p. 73).

Lo intemporáneo pertenece al fraile. Está con él y forma parte de su esencia. Bien pronto está oculto entre unos manglares, viendo como los indios invasores atacan a Cubagua, o acompaña a Leizeaga cuando éste baja a la cuadra donde estaba el corredor y el sótano que servía de dormitorio a los antiguos esclavos. Pedro Cálice asegura que el día anterior se marchó de Cubagua o el patrón de *El Faraute* repite palabras que le ha oído. Siendo así un signo de ubicuidad temporal, es capaz de simbolizar su actuación cuando se le ve cargar su propia calavera. La Cubagua presente no puede evadirse de lo que fue, y Nueva Cádiz sigue en vigencia.

Cuando Leizeaga se encuentra a Fray Dionisio en Cubagua, la traslación objetiva de este último no está muy aclarada, pudiéndose pensar que en el fraile está representado un poco el espíritu de la isla, o tal vez su historia misma. La constante confusión de su figura con la oscuridad y su aparente aspecto de sombra, coadyuvan a redondear una imagen un poco ficticia —por lo que a realidad se refiere— en este personaje. La adjetivación usada por el autor completa el cuadro y cuando Fray Dionisio ríe con risa mohosa, su sonrisa traspasa la cara terrosa "y sus palabras forman círculos en el silencio" (p. 72).

Siempre desde el plano de Leizeaga —que es personaje de real existencia—, se da el dato confuso de la existencia real del fraile. En la antigua cuadra su "voz parecía afónica, lejana, sin ser lo uno ni lo otro, como si viniese a través de una niebla" (p. 40), luego lo ve físicamente acabado, semejante a un montón de cenizas y con una configuración que lo acercaba a lo fantasmal; la boca hundida y volviéndose borroso en la penumbra. "A veces diríase que ha muerto" (p. 42), tornándose en una sensación de fondo, de cosa inexistente que existe.

Como Fray Dionisio, y él principalmente, todos los personajes de esta novela parecen quedar flotando en el aire. Sus trazos, aunque llenos de firmeza, permiten diluirlos en una atmósfera de realidad y ficción —fantasía poética e histórica— que los caracteriza. Ningún nombre queda con exactitud en el presente, todos participan de una dualidad que les permite transitar por diferentes épocas con una aparente misma personalidad. Sólo Leizeaga parece librarse de esto y es el único que escapa hacia el futuro.

* * *

Para Meme, en *La hojarasca,* de Gabriel García Márquez, el tiempo del recuerdo se transportaba con tanto afán que ella tenía el convencimiento de que su transcurso "había convertido la leyenda en una realidad remota,

pero difícilmente olvidable".[22] Lo mismo sucede en *Cubagua*. La novela transcurre en un permanente juego donde lo real y lo inexistente se entrecruzan para dar una tonalidad de ambiguo presente, a la vez que el clima de la evocación parece presidirlo todo. Fray Dionisio explica a Leizeaga la relación que puede haber entre lo que vemos y el fenómeno que lo produce. Allí parece haber una clave: en la estrella que él le pide que vea, añadiendo que "tal vez no existe ya y la vemos. Tampoco ante una rosa se piensa en las que han abierto desde hace miles de años. Cualquiera diría que es la misma. El mismo color, la misma fragancia. Y en este momento, ¿no es en efecto la misma?" (p. 65). Leizeaga mismo, en determinado momento de su vida, recapitulando las aventuras sucedidas en los últimos días de su presencia en Cubagua, recuerda cómo el pasado se ha mezclado insistentemente con el presente actual, y confuso ante la perspectiva que lo anonada no distingue "donde concluye y comienza la realidad" (p. 98); y el doctor Figueiras, a quien el autor declara ignorante en cuanto al uso de productos que pudieran transportarlo desde su realidad a otra, inferida por el uso de los mismos —ñopo y "Elíxir de Atabapo"—, permite la obtención de otra de las pautas que han de servir para tratar de desmadejar el dificultoso asunto del juego del tiempo en esta novela. Tampoco Figueiras, dice el escritor, sabía "que la realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado" (p. 104). A través de esta serie de manifestaciones concretas, Enrique Bernardo Núñez quiere presentar su modo de pensar al respecto. En varias oportunidades ha hecho uso de diversos modos de explicación para exponer su pensamiento. En una u otra forma nos da a entender que el movimiento de la realidad es continuo y que puede presentar diferentes facetas, de acuerdo con la circunstancia en que actúe. Para una misma realidad se podrían acatar varias formas, quedando pendiente la eterna pregunta de cuál sería su verdadera manifestación. Ella es infinita y provee, por sí misma, todos los elementos para esa infinitud.

Ante una novela de constante actitud de ambigüedad espacio-temporal, el autor maneja los planos de ficción y realidad sin una delimitación que los individualice y los haga particulares a ningún fin. Relacionados con una estrechez que los hace dependientes, ellos se interactúan complementándose y prodigando los elementos que al final van a determinar cuál es el que supera dentro del equilibrio que guardan en la obra. De esta manera es posible que por la simple pérdida del anillo sirva para dar entrada a la aventura que Leizeaga vive en el capítulo de Vocchi; y permisible que se piense que dentro de la novela hay utilización de un sistema estructural adecuado a esa paralelización del tiempo-espacio. *Cubagua* comienza narrando un tiempo presente, establecido por

22. García Márquez, Gabriel. La hojarasca, p. 38.

hechos constantes y objetivos. La inclusión de un personaje-eje, Leizeaga, va a facilitar la movilidad que el novelista desea para su libro. Cuando se va a realizar la inspección de las perlas en la isla, hay un cambio en la acción del tiempo. Aun en un acto de auténtico presente, Leizeaga comienza a convivir con otros personajes cuya figuración de actualidad es muy compleja. A ciencia cierta es difícil determinar si en Ocampo u Orteguilla, por ejemplo, están presentizados seres actuales o proyecciones de elementos cuya existencia finalizó en época remota. Estos personajes pueden, indistintamente, estar representando cualquiera de los dos papeles, porque han sido concebidos de esa manera y porque la novela necesita que el comportamiento no sea muy dilucidado. Fray Dionisio al dar de beber el elíxir a Leizeaga, permite que se efectúe un claro y objetivo retroceso temporal donde el presente es el de Nueva Cádiz en el siglo XVI. Entonces la figura del personaje se confunde con la del conde Lampugnano, en presencia y actitudes. La historia del conde y sus experiencias en la isla; el ambiente donde se desarrollaba la vida, el clima de lujuria, la explotación de las riquezas, y las fuerzas naturales dominantes, son aspectos que entran en la trama novelística al efectuarse la transportación de Leizeaga y del conde. Envuelto en la confusión el personaje está en Cubagua y está en Nueva Cádiz; conversa con un presente Fray Dionisio y contempla el fantasma del mismo; recorre profundos corredores carcomidos por la ruina y es capaz de presenciar fastuosos tesoros y deslumbrantes ceremonias indígenas. La parte legendaria de la novela cobra un interés inusitado y todo el clima se concentra en la magnificencia de lo mítico, en un aparente desprecio por lo que ha sido hilo central de la narración. El despertar de Leizeaga corresponde, igualmente, al despertar del tiempo presente en la obra, y Nila Cálice acompaña a Pedro cuando el elíxir ha dejado de actuar en la mente del personaje principal. La novela regresa a una acción concreta y finaliza cuando retoma a personajes y hechos que le habían dado origen. El detenimiento del tiempo puede, así, funcionar a la misma vez que su multiplicación; pero como cosa curiosa se debe observar que en esa doble actitud hay una manifiesta preferencia hacia lo primero, hacia lo que tienda al retroceso, cuando la vida existía en la isla y cuando el aspecto histórico la forjó y plenó de importancia. Sólo recordar un pasado no tendría todo el mérito del traerlo a presente en un habilidoso juego de intereses. Cuando Leizeaga declara que desea huir "porque hoy los años son días y aquí los días son años" (p. 18), está ejemplificando lo que permitió al escritor funcionar con personajes de presencia indiscriminada en cualquiera de las épocas, con comportamientos tan "lógicos" como el del fraile a quien el paso de cuatrocientos años parecen poco tiempo, o con situaciones que vacilan entre lo real y lo soñado que hacen posible que en un

momento de conversación entre el ingeniero y el sacerdote, en un ambiente de total soledad, salgan de entre los cardones "mujeres desnudas" en cuyos cuerpos las ajorcas brillan, "arracadas de oro" (p. 73).

Todo es posible dentro de la gran dualidad de lugar y época en que se desenvuelve la novela. Cedeño y Ocampo son pescadores de perlas que acompañan a Leizeaga en su viaje a la isla, pero referidos a la acción en Nueva Cádiz, "Antonio Cedeño tiene de la mano un perro negro con movimientos de ferocidad impaciente, [y] Ocampo habla de la maestría y el coraje de algunos perros en apresar salvajes" (p. 52), por lo cual Pedro Cálice dice que alguno de tanta casta como "Becerrico" hace que todos deseen poseer hasta cien.

Dentro de un contexto de logicidad no sería permisible pensar que alguien haya estado en otro tiempo y en otro sitio, pero aun así, Leizeaga vivió en Cubagua cuando se llamaba Nueva Cádiz. En la visión física de la ciudad él logra verse de la misma estatura actual, pero con una barba rubia y con los ojos azules. Tomando el polvo que desde una concha de nácar le ofrecía Vocchi, presenció cómo Nila también se encontraba allí, en medio de hombres tatuados y mujeres de senos dorados. El viajero convertido en dios, que había retrocedido desde su Lanka natal hasta los mismos orígenes de un mundo, acompañaba ahora a los que infinidad de años después serían Leizeaga y Nila Cálice.

Tejiendo tiempos y deshaciendo realidades va pasando la novela. Personajes y circunstancias se diluyen o se concretizan con una pasmosa facilidad. De un hecho actual se pasa a la referencia de otro pasado. Los pescadores de ahora pescan igual a los de hace cuatrocientos años; un accidente de pesquería hace recordar la muerte de Fucho Malavé; el despacho del juez Figueiras rememora al antiguo convento franciscano; los indios van terminando la danza ritual cuando el efecto del ñopo era menos alucinante y la modorra de miles de años se va apoderando de ellos. La vieja ciudad recupera su pasado esplendor en la sola mención de sus fuentes de petróleo. El autor se complace trayendo situaciones de pasado y mezclándolas con una perfecta actualidad, y Fray Dionisio se identifica, a cada momento, con la idea del historicismo, murmurando palabras confusas donde el suceso de la isla parece agobiarlo todo.

Leizeaga ha estado en un subterráneo, el fraile le ha llevado allí y el contacto con lo pasado se ha establecido de una manera fehaciente. Dentro de las catacumbas de Cubagua, el misterio histórico de la tierra ha cobrado vigencia. Leizeaga no comprende su "sueño" ni el traslado de sus sensaciones. La relación que lo ha llevado desde una realidad patente hasta las circunstancias de su imaginación no están clarificadas en su mente. Es parte de un enfrentamiento y un elemento que cubre la

parte de presencia transicional entre un pasado y un porvenir. El fraile habla de la antigua riqueza y el ingeniero se refiere a las posibilidades del futuro; sin embargo, en su condición de actualidad no hay una definición que pueda dar la pauta de lo acontecido. Instrumento de utilización expresiva, sirve a los fines del autor.

* * *

Además de las muchas dificultades que presenta *Cubagua* —todas ellas muy positivas y en favor de su propia valoración—, habría que añadir la de la evaluación de sus elementos. Hilo narrativo, estructura argumental y participación histórica, parecerían ser las partes de mayor importancia dentro de la obra. Sin embargo, una de las que ha merecido mejor consideración ha sido la referente al estilo. Son muy diversas las opiniones que han centrado sus juicios en lo que consideran que ha sido el más importante aporte de Enrique Bernardo Núñez a la novelística venezolana.

Haciendo un análisis justo de las partes constitutivas de la novela, sería difícil precisar cuál de ellas se impone sobre las otras; cada una tiene sus logros y el conjunto que, a nuestro juicio, es lo más destacado, se enriquece en la participación de todos los elementos. Si es verdad que a lo largo de *Cubagua* la cuestión estilística parece hacerse más imponente a medida que el autor desarrolla la prosa, no es menos cierto que esas manifestaciones expresivas dependen de la contribución que el deslumbrante ambiente ejerció sobre el novelista. Por intermedio de Stakelun se piensa que "el color es la magia de la isla" (p. 11), y que quien llegue a contemplarla caerá bajo una extraña fascinación. Julio Febres Cordero dice que no sólo eso es cierto sino que ese color es capaz de emborrachar con sus matices.[23] Las tonalidades, diversas, continuas, esplendentes, son como un símbolo de Margarita y de Cubagua. "El crepúsculo ve caer sus magníficos manojos" (p. 48) y Nila será llevada en procesión reinante donde "entre las orquídeas más bellas que el oro, su presencia sería igual a la de la luna" (p. 50). A cada momento y en cualquier circunstancia Núñez hace uso del paisaje y del ambiente, razón por la cual su libro se llena de la plenitud de los colores y de la magnificencia de una prosa sintetizada para el estricto buen decir. El cromatismo que había aparecido tímido y tenue en sus obras anteriores, encuentra campo propicio en esta novela, y ya será una característica que lo acompañará siempre. La fuerza que va cobrando le va dando un impulso que el mismo autor tiene que dosificar para no caer en un extremado lirismo. El color se le impone por la vigorosidad plástica, pero el deslindamiento con lo que adorne le provee de una apreciable

23. Febres Cordero, Julio. "Intemporalidad de Cubagua". **El Nacional**. Caracas, 1º de octubre de 1965.

personalidad. La frase se va consiguiendo como brotada de la necesidad de expresar lo que rodea a los sentidos sensibles de belleza. Párrafos hay en que las descripciones son el producto directo de la captación y, adecuadas las palabras a los hechos, son trasmisoras de una emoción vivencial. "El estío continúa devorando las sierras, las labranzas. Los valles se vuelven amarillos, de oro. La blancura de las playas come los ojos" (p. 108). La integración está siempre basada en los elementos propios del medio. La constitución de una madeja estilística —que aparenta contener a la novela—, se va agrandando en la medida de las posibilidades que el escritor le provee y la poesía marcha paralela a la simple descripción elegante. La gran totalidad plástica es uno de los efectos que logra Núñez con sus apreciaciones sobre hechos ambientales. "El sol engendra los pájaros de fuego que devoran los verdes y las aguas" (p. 93), y en la tarde, así manifestada, pone a caminar a sus hombres agobiados, a sus hombres impasibles, a sus hombres taciturnos, a los hombres que llama cardones en un afán de sombrearlos en una simbología expresiva. Los planos argumentales reposan en pequeños espacios donde la palabra cobra otro tipo de vida y resurge de la condición narrativa para difuminarse en la manifestación de algún elemento de impresión. Este caso se repite mucho y constituye uno de los más característicos en la forma novelística que cubre a la obra. El intercambio de intereses dentro de la novela se efectúa a menudo y siempre bajo la estricta vigilancia del escritor. El equilibrio es, entonces, un resultado lógico que impide la preponderancia de cualquiera de los tres elementos ya antes mencionados. Tanto en lo narrativo como en lo argumental y en la utilización histórica, hay un subfondo que los ensambla como partes de una misma unidad. Esa unidad es una *Cubagua* bien escrita, muy bien pensada y mejor concebida; a la vez que es la base que permite al escritor manifestarse en sus gustos y predilecciones. Todo lo recubre el color, desde el mito traído y deshojado de la leyenda, el cual se presentiza en una vida que lo saca del círculo del recuerdo, hasta la insistente manera de designar las cosas, tiñéndolas para darles existencia definida. Cálice parecía un farol amarillento, o su cabellera lo sepultaba en la negrura; sus mejillas eran encarnadas y en sus ojos habia bordes rojizos. La precisión del detalle se complementa con el tono del color y la expresión se aposenta en el giro corto y totalitario.

El cromatismo que ha brotado de la necesidad de dar potencialidad vital a la expresión, como lo dijo alguna vez el autor, se ha asentado después de consecutivos ensayos. Ya la ampulosidad de *Sol interior* no aparece en el modo de escribir; la fraseología desnuda que se utiliza en *Después de Ayacucho* y en *La Ninfa del Anauco*, ha pasado como etapa transicional; se ha gana-

do en función poética pura y en síntesis estilística; la vitalización de la prosa ha venido surgiendo en pasos consistentes, el tiempo, el ejercicio continuo y la sensibilidad han conseguido el propósito. *Cubagua* es algo muy diferente a lo que Núñez había escrito, y es algo que resume una compilación que no se deja notar.

Las nuevas formas, esas que se han instalado y que provienen de muchas experiencias, consiguen una plenitud para lo que el escritor quería fuera su expresión. La frase muy corta, el adjetivo indispensable y la depuración constante, reúnen párrafos donde la expresividad se impone. Las goletas vienen de La Guaira, de Higuerote, de Cubagua, son "un rebaño en el mar" (p. 38). Nila Cálice fustiga a Benito Arias, el juez Figueiras se divierte con sus huéspedes, el juez Figueiras es llamado para el arreglo judicial que el hecho ha precisado; Fray Dionisio reza por lo sucedido; Leizeaga, Stakelun y Etelvina hablan de Nila cuando llega Teófilo Ortega. Multitud de acciones que trafican a una velocidad igual a la que tienen en la realidad. Pocas palabras para relatar los hechos, ningún artificio en la expresión. La vida transcurre en las circunstancias de los sucesos y la prosa va tan aprisa y es tan sobria como el carácter de los acontecimientos. De la misma manera puede ser tan envolvente como cuando el auto de Stakelun se desliza por las calles de La Asunción o cuando describe un misterioso rito indígena de los tiempos del origen, puede regocijarse en los hechos del pasado o en seguir las huellas de la historia, incluyéndola en la concepción del paisaje.

Ciertas cosas son símbolos estrictos y la expresión los maneja como tal. Cardones y alcatraces confeccionan imágenes que bien pueden funcionar en diversos planos expresivos. Casi siempre lo estéril y la soledad se ven plasmados en ellos. Las ruinas están cada vez más acompañadas por los sempiternos cardones. Cuando los esclavos regresaban del mar que bañaba a Nueva Cádiz, los cardones se alargaban y los alcatraces volaban inmóviles; cuando Leizeaga había olvidado la aventura del petróleo, los alcatraces pasaban frente a él y el silencio se hacía más denso entre los cardones. Los hombres pueden ser cardones o pueden ser alcatraces, según como se comporten ante la realidad. El laberinto de la vida histórica, pesado fardo ante un mundo casi irreal que se deslíe en el tiempo estático, es como los enhiestos cardones de la isla olvidada; como ellos "forman un laberinto de

columnas", ocultan una vivienda que acaso no existe, o "sobresale" entre los muros, se alarga, [y] recorta su forma como un ciprés" (p. 36).

Siendo *Cubagua* una novela donde el interés por las manifestaciones de estilo se muestra con insistencia, no es de extrañar que en la forma descriptiva que permitiera mostrarlo, el autor responsabilizó al paisaje. Margarita y Cubagua son eso: paisaje. En diversos modos

lo externo impresiona y la reacción más lógica ante esa impresión es la captación sensible de su posibilidad. En *Cubagua* todo está penetrado por el paisaje; no sólo por los contrastes que éste representa, sino, también, por la cantidad de color que de él se deriva. A veces, por eso, la frase poetizada no está al servicio de la obra misma, en cuanto a utilización directa; es, más bien, un agregado emocional que ha desarrollado el autor ante la contemplación de tanta esplendidez.

El poetismo lleno de sencillez de cuando las perlas derramaban en las trenzas del pelo de Nila todo el resplandor que pudiera tener la vía láctea, puede resumirse al mínimo y convertirse en pequeña historia de cuando los indios descubrieron una figura resplandeciente y tomándola con "su halo de estrellas y su pedestal de nubes" (p. 24) la llevaron a sus ocultas moradas.

La fraseología, conseguida después de un trabajo de destilación conceptual, llega a extremos que impresionan por la sutileza que puede contener. La frase elíptica es casi una solución y acompaña en forma de cortejo permanente a la disquisición poética de alto contenido filosófico que con cierta frecuencia Núñez emplea en esta novela. La palabra se ha recogido en su más íntimo contenido. De cada una de ellas surgirá el elemento sugerente que le dé contexto. La poesía ha dejado de tener la ampulosidad que recarga su esencia. La tónica de ambigüedad contribuye al clima que sugiere y la calidad e intención poética de la obra se ven favorecidas por la participación de efectos escogidos, coincidentes con el envolvente misterio del ambiente.

La fuerza de la prosa de *Cubagua* hizo notable el esfuerzo de su autor. La vanguardia que abría a la novelística nacional, robustecida por la presencia expresionista de *Las lanzas coloradas*, serviría para contemporaneizar un movimiento que estaba en búsquedas. El hombre era estilo y desde la mesurada posición vital de Enrique Bernardo Núñez se abrían inmensos caminos para el deseo expresivo.

* * *

Si las anteriores novelas de Núñez habían sido objeto de una crítica precaria y quizás sin mucha importancia —posiblemente derivada de la escasa que ellas mismas tuvieron—, *Cubagua* acapara elogios motivados desde su aparición. José Nucete Sardi la llama "libro de poesía y realidad venezolanas",[24] en un artículo donde la analiza. Enrique Bernardo Núñez "es de los escritores que conoce bien el poder milagroso de las palabras" y la narración se va redondeando del ayer y del hoy, confundiéndonos entre lo que pasa y lo que pasó. Es-

24. Nucete Sardi, José. "Cubagua de Enrique Bernardo Núñez. Libro de poesía y realidad venezolanas". El Universal. Caracas, 5 de junio de 1933.

ta sensación de estatismo temporal y el manejo de los personajes son los elementos que en mejor manera utiliza el autor. Para Uslar Pietri es "un libro de prodigiosa evocación, escrito en la más fina y sabia de las prosas",[25] donde la poesía se funde con el relato y lo engalana, dándole calidad de lirismo en una unidad poco conocida hasta entonces. Fernando Paz Castillo, en su respuesta a un artículo polémico de Juan E. Zaraza, dice, en una oportunidad, que en *Cubagua* "un vigoroso ambiente poético da unidad a los diferentes cuadros que componen la obra".[26] Como de un "estilo escueto" que "huye del paisajismo", la califica Julio Febres Cordero. Sitúa al autor como el iniciador dentro de la novela venezolana de un modo que "en aquel tiempo no tuvo eco entre nosotros, acaso porque todos estábamos como deslumbrados con el cromatismo de *Doña Bárbara*".[27] Muy diferente al criterio que sustentamos a lo largo de nuestro trabajo, en lo referente al uso del cromatismo y a la utilización del paisaje en *Cubagua,* anotamos como interesante esta visión crítica que ha permitido el juicio de Febres Cordero. Para alguien, esta novela es "un brote latinoamericano autóctono y autónomo de la novelística contemporánea",[28] y es, para el innominado crítico, una historia "de amor, de codicia y de violencia, que transcurre simultáneamente en dos épocas, entretejidas y confundidas por sobre cuatrocientos años". Luis Guevara la ve como "una interpretación poemática de la Nueva Cádiz",[29] y Juan E. Zaraza dice que "Cubagua restó como una isla misteriosa, fascinante, lujo del tiempo".[30] Comentarios diversos, elogios variados, cartas de congratulación y breves reseñas bibliográficas, acompañan a la publicación de esta insigne novela. *La Prensa* de Buenos Aires la comenta. Manoel Gabisto en *Revue de L'Amérique latine,* París, 1932, hace un apasionado artículo sobre el autor y la novela. Luisa Luisi le escribe desde Montevideo en mayo de 1933 y lo anima a continuar un tan prodigioso camino de éxitos.

Cubagua ha sido todo lo que han dicho sus críticos. La personalidad de esta novela se desdobla en infinidad de brillantes facetas que permiten apreciaciones constantes. Cada vez que el camino de las islas se abre ante los ojos ávidos del crítico o lector, el mar sabrá llevarlos a sus misteriosas orillas. Desde Cubagua, Fray Dionisio estará simbolizando toda la historia de la tierra; Pedro Cálice mostrará su carcomido rostro, marcaje

25. Uslar Pietri, Arturo. **Letras y hombres de Venezuela**, p. 269.
26. Paz Castillo, Fernando. **Ob. cit.**
27. Febres Cordero, Julio. **Ob. cit.**
28. Núñez, Enrique Bernardo. **Cubagua**. Cubierta posterior de la portada.
29. Guevara, Luis, y Grooscors, Enrique. **Poetas y prosadores carabobeños**, p. 395.
30. Zaraza, Juan E. **Ob. cit.**

permanente de la destrucción irremediable. En Margarita, Nila Cálice se hará más hermosa que su paisaje y cada perla significará nuevamente su valor. Los restos del tiempo perdurarán en los recuerdos y en las consejas que los nuevos hombres se encargarán de esparcir. Desde Porlamar o desde cualquier sitio *La Tirana, La Osa* y *El Faraute,* partirán llevando al Orinoco la esperanza de la tierra nueva. Leizeaga será portador y recipiendario.

REAPARECE UNA NOVELA

Para el conocimiento que debe tenerse de ella, *La Galera de Tiberio* ha sido una novela recuperada. En el prólogo de Augusto Germán Orihuela para la edición que publicó la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, se explican los sucesos que incidieron en la desaparición y rescate de la novela. Caso curioso de resurrección literaria para una obra que injustamente estaba casi perdida. A pesar del aparente olvido en que la había tenido el autor —que sus razones tendría para eso—, su misteriosa fama se apoyaba en las circunstancias anecdóticas que configuraban la imagen de un justificado disgusto del autor con la editorial y de una violenta reacción del mismo contra la obra editada. Situaciones agrandadas con el correr del hecho, mutismo más que absoluto por parte del interesado y un afanoso anhelo crítico por conocerla, son las manifestaciones más generales de este raro proceso dentro de la novelística nacional. A mi juicio —y este aspecto lo expuse ante el propio escritor—, ese "aparente olvido" al cual condenó su libro era un poco la reacción de quien ha reflexionado sobre las cosas y no precisaba el momento exacto de su conveniencia, o la búsqueda de la ocasión propicia para hacerlas conocer; porque es casi seguro que Enrique Bernardo Núñez quería —con ese deseo primitivo de todo creador— que su obra circulara y que se conocieran las preocupaciones que le habían dado origen. El análisis conclusivo de *La Galera de Tiberio* nos lleva ante la presencia de un historiador novelando, además de la de un novelista interpretando la historia. Lo primero tendría basamento en la formación que el autor tenía referente a las cosas históricas y el gusto que sentía al poder manejarlas; lo segundo, en el hecho que significa tomar nuevos rumbos dentro de una modalidad que ya había utilizado dentro de su condición de novelista. Todas sus novelas, donde había ensayado la utilización histórica, se diferencian entre sí y, además, son diferentes a lo que se propuso en ésta. Desde la simple mención a hechos de este tipo, como la que presenta *Sol interior*, pasando por una ubicación certera, el relato de acontecimientos y una ligera interpretación —casi novelística— de los mismos, que presenta *Después de Ayacucho*, hasta llegar a la poetización efusiva y evocativa que relata *Cubagua*, Enrique Bernardo Núñez va ascendiendo en la idea que lo animaba, para situarse en la jerarquización de la historia como elemento motriz de un asunto no-

velesco. *La Galera de Tiberio* pone en el conocimient general la interpretación que de hechos presentes y po venir hace el autor, amparado en las modalidades pro pias de la técnica narrativa.

Los papeles que un supuesto Xavier Silvela escrib allá por los años 1930 y 31, son la base de sustentació que el autor utilizará en su novela. Ellos contienen "u relato extraño, un poco desordenado y escrito a ratos co bastante descuido y negligencia, mezcla de hechos fan tásticos y de otros más reales o menos increíbles, com dos mundos distintos y contradictorios, o mejor dich como si en el fondo de todo aquello el uno aparecies derivándose del otro. A pesar de sus defectos, me pare ció digno de que algún lector compartiese tales impre siones".[31] De esta manera, y en forma que no explic el autor, la novela hace una traslación del centro del re lato. Xavier Silvela se convierte en varios intereses, cad uno de los cuales le va a proporcionar una de las par tes constitutivas de sus papeles. La persona que narra Darío Alfonzo, Herr Camphausen y Pablo Revilla entr otros, serán esos personajes intermediarios, los cuales partir de determinado momento dan comienzo a las accio nes que incluye la obra y que constituyen la base dond se urde la misma, toda vez que los hilos que le dan for ma van a ser tan diversos como ellos. Núñez se hac cargo de esa base y de esos hilos y se inmiscuye, hábil mente, dentro del contexto de la novela. Esta forma muy usada y muy válida desde cualquier punto de vista le permitirá confundirse en opiniones y actitudes con lo seres que va creando.

Se ha creído ver en estas manifestaciones alguno aspectos autobiográficos del escritor. Realmente que mu chos de los hechos coinciden, y que casi todos los con ceptos que se emiten en el libro tienen una especie d sello que los identifica con el autor, pero seguirá siend peregrina toda presunción de una seguridad al respecto Bien se puede ver a Núñez cuando dice que a Silvela "l ciudad lo aburría. Todo en ella le parecía falso, mez quino y hasta idiota y pensaba hallar en la naturaleza u refugio reparador" (p. 27), o cuando, en casi exacta ac titud piensa como Revilla que "la soledad es hospitalaria" (p. 204), o también, y en mayor grado, cuando Her Camphausen emite juicios sobre los más diversos suceso de la historia mundial. Pero no bastarían estos detalle —a veces muy impresionantes dentro de la obra—; cad autor deja un poco o un mucho de sí dentro de su crea ción, la adecuación más o menos personalizada de es provisión determinará el grado de presencia que el auto haya tenido en su libro.

La Galera de Tiberio es, en este aspecto, una no vela donde la huella del autor es constante. Una insis tente actitud parece confirmar este hecho. Dentro de

---

31. Núñez, Enrique Bernardo. **La Galera de Tiberio**, p. 28

juego novelístico se puede apreciar cómo las intromisiones lo revelan; aun en los párrafos que subjetivamente pertenecerían a la estricta intimidad del personaje. La decepción vital del autor es manifiesta: "los desheredados no tenemos derecho a la ternura, ni nadie es capaz de comprenderlo" (p. 100). En otras ocasiones la captación de ciertos hechos trasciende del ámbito de la novela para confundirse con realidades cotidianas que aparecen como aspectos críticos que desde un modo de pensamiento se quieren generalizar en el mundo novelesco. El haber Miss Ayres mandado a construir antigüedades para vender a los turistas, la acción que produce el "kanyac" cuando los presos lo consumen en las prisiones, la ambientación casi personal de la novela con el mundo de la diplomacia y la capacidad y habilidad en la síntesis y apreciación de muchos sucesos y circunstancias, abundan sobre la participación de Núñez en su obra. Irónico y observador se manifiesta cuando se confunde en las amabilidades insistentes del bogotano Jacobo Daza; indignado como el coronel Dámaso Castro ante la presencia del poderío de las naciones más fuertes; algo cínico cuando relata las intimidades del ambiente en que se desenvolvía la diplomacia en la ciudad de Panamá, cuando Bergamota insulta a Castrebil, cuando describe al ministro Reveur o cuando cuenta las bajezas del doctor Wendano. Solitario y decepcionado al narrar las desventuras del chino Li Foo, de Ernestina, de Félix Palma y del mismo Pablo Revilla.

En esta novela se ha vaciado un molde de su autor, pero no es una novela autobiográfica. Las preocupaciones que siempre mortificaron su espíritu están aquí presentes. La defensa del ideal de la libertad humana, la condición existencial amodorrada en un aparente desprendimiento egoísta, la constante queja por el desajuste social que permite que una multitud se apretuje en viviendas inmundas mientras las notas de un *jazz-band* poblaba terrazas iluminadas y hombres y mujeres se entregan a la lujuria, y, sobre todo, una especie de angustia ante lo irremediable de los hechos.

La obra se sitúa en Panamá, principalmente, pero abarca toda una comunidad de necesidades y de sojuzgamiento ideológico. Está transcurriendo en 1930 y 31, pero su trascendencia es tan vigorosa que aún está en plena vigencia. Los hechos que refiere han afectado de tal modo la vida de los países americanos, que todavía en los precisos momentos parece que actúan. Enrique Bernardo Núñez hace una revisión premonitiva del futuro de nuestros pueblos y después de conjeturar al respecto, aderezando esas conjeturas con hechos reales y con situaciones factibles, decide dar un grito de alerta y proponer una voz de esperanza en la recuperación de la vida con Ernestina y con Pablo Revilla.

Dice el autor que el personaje que relata se da cuenta, en determinado momento, de que "estaba en una de esas épocas en que el mundo cambia" (p. 36), y es como si quisiera proponer el estado de crisis en que se vivía y que permitiría que los sucesos de su novela pudieran ser una "mezcla de hechos fantásticos y de otros más reales o menos increíbles" (p. 28). Dentro de estas posibilidades va a funcionar un modo expresivo donde los personajes dirigirán las acciones inmediatas, tendiendo a conformar un cuadro que posibilite la explanación de las ideas del escritor. Como continuación de un hecho ya utilizado en su novelística, Enrique Bernardo Núñez va a matizar su actitud historicista con la inclusión de un portavoz que lo suplante. Hay una evidente similitud en la utilización de cierto tipo de personajes en las dos últimas novelas del autor. Esta similitud estaría dada por la intención de personalizar a la historia en uno de los integrantes de la obra; sin embargo, dentro de esa actitud de semejanza habría una diferencia fundamental, constituida por la simbolización que en cada novela representan los personajes. Fray Dionisio sería "la historia tiempo" y Herr Camphausen "la historia ciencia". Similitud en que son historia, diferencia en que son dos modos interpretativos de la misma.

Por otra parte, se ha querido ver que existen dos personajes diferentes en un mismo Enrique Bernardo Núñez, representados por Herr Camphausen y Xavier Silvela. Habría que ver en esto la posibilidad de que en lugar de dos seres diferentes la cuestión se resuelva como de dos actitudes contrarias del autor ante la misma realidad. Hay una cosa cierta; la época es transicional y anuncia nuevas formas que se van a establecer en sociedades que muy posiblemente no puedan captarlas, a la vez que surgirá una poderosa corriente de invasión ideológica que irá minimizando conciencias y personajes. Ante tal hecho, el autor cree pertinente presentar dos posibilidades de enfrentamiento, dos posibilidades conceptuales: para Herr Camphausen la historia es cíclica y como tal se repite, para Silvela, espectador en cierto modo estupefacto, el cumplimiento histórico no debe precisarse con leyes que lo regularicen.

La Galera de Tiberio es una novela de experiencias. Núñez conoce los acontecimientos históricos y su poder de proyección. La actitud existencial del autor contribuye con la otra parte, agregando motivaciones y realidades. Hay una posición lógica y racional en la penetración de los sucesos, y un decepcionante conocimiento de la problemática de los pueblos. Núñez no cree en Chía ni en Cayetano Robles. Revilla es su esperanza; es lo incontaminado, es la capacitación que puede proyectar y es la solución que puede resolver.

Cabría hablar de la visualización profética de un siglo que en 1930 comenzaba, apenas, a desarrollarse, "nue-

vas ideas económicas arrollando a las viejas culturas, las cuales fueron suplantadas por una técnica colosal, mecánica, surgida de aquellas mismas y en la cual el hombre para salvarse libró uno de los combates más dramáticos con su destino" (pp. 52/53), basando estas observaciones en la objetividad que había planteado la crisis mundial que se vivía. Algo que viene funcionando desde *Cubagua* —tratado someramente allá—, se va a convertir en objeto central de las ideas que animan a *La Galera de Tiberio*. Presentado como circunstancial en aquella novela un grupo de hombres: Figueiras, Leizeaga, Almozas, hacen consideraciones sociológicas acerca del porvenir de la América en el concurso de la situación mundial. Este pequeño germen, que no representa mayor interés desde esa apacible conversación, se va a convertir en uno de los ejes donde descansará la nueva novela de Enrique Bernardo Núñez. La imperialización de nuestros pueblos se va cumpliendo irremediablemente. Un sueño muchas veces planificado se estaba convirtiendo en realidad; "de las conferencias y arreglos entre esos poderes resultaban las leyes y reglamentos que regían la voluntad de los hombres" (p. 54), y la polarización del poder fue una objetiva verdad. Un gran poder único era compartido por dos o tres naciones poderosas. Los centros de influencia se redujeron a la mínima expresión y desde el pensamiento hasta la acción consiguieron moldes preestablecidos que los unificaban. Las tendencias impositivas arrasaron con las formas organizadas de vida libre y se consignaron esquemas mentales para traducir las ideas. Larga y penosa era de persecución se desató sobre los reductos de dignidad; el valor del hombre decayó a límites inusitados y su propia condición se vio compulsada. Había pugilatos internacionales para regocijar a "multitudes ateas que practicaban el robo y el asesinato como medio de satisfacer sus necesidades"; los gobernantes, interesados en que la diversión copara las mentes —resurrección del "pan y circo" del imperio romano—, organizaban festines humanos y "a Picker se le ocurrió un día destinar los comunistas a estos pugilatos" (p. 57).

La antigua Roma, la del esplendor esclavista, se veía actualizada. Ardían los templos, las bibliotecas y los museos eran pasto del pillaje de las turbas confundidas. Una "nueva" cultura empezaba a imponer sus férreas condiciones. Una especie de ciclo de barbarie rememoraba el cumplimiento inexorable de las épocas que sucumben ante el empuje imperturbable de fuerzas inconexas. La superposición de civilizaciones que se plantea en el mito de Vocchi en *Cubagua*, cobra nuevos bríos aquí. Si allá eran las selvas las que sepultaban ciudades, ahora la barbarie suplanta culturas. También aquí "crecían selvas donde antes había hermosas ciudades. Nacían ciudades con un sentido nuevo de la vida. Bajo las selvas quedaron sepultados los hacinamientos de cemento armado, alambre y

papel" (p. 67). Para Herr Camphausen el mundo había caído en un tenebroso período en el cual no hay ninguna manifestación espiritual. La esterilidad intelectual era una característica. Una especie de edad media campeaba por la historia. Los productos más nefastos de una dirigida transculturación eran los que funcionaban dentro de los contextos mentales que los poderes habían impuesto. Las formas normales de vida, las que tuvieron su origen en la primitiva organización humana, se veían compelidas por la voracidad de seres mecanizados que nunca tenían tiempo para nada y que sólo lo necesitaban para cubrir necesidades superfluas. La frivolidad, el oportunismo, la agitación y la pérdida de los valores organizados, podían definir aquel estado. Los monumentos del arte antiguo fueron trasladados desde sus respectivos lugares de origen y "pueblos enteros, abadías, catedrales castillos, palacios, emprendieron el viaje con la última piedra de sus calles, catalogadas debidamente" (p. 61). La rapiña se complementaba con la imposición económica y cada vez el caos se presentaba con mayor objetividad. Los libros fueron desapareciendo en un mundo que no tenía tiempo para leerlos. "El papel era un elemento demasiado frágil... Tampoco nadie leía ya. Algunas obras de las cuales se envanecía la cultura anterior vinieron a ser ininteligibles" (pp. 66/67). Sólo escapaban a la debacle general dos fuerzas que se habían mantenido dentro de la posible sensatez, y que por diferentes razones se excluían de la absorción general. El poder y el orgullo de la raza española y la inmensa capacidad defensiva de la iglesia católica. Ellas, con sus propios elementos, se podían comportar de manera diferente ante el arrollador "poder secreto, compartido y misterioso" (p. 54). La realidad era conturbante, el porvenir que parecía desprenderse de las aseveraciones contundentes de Herr Camphausen dejaba poco espacio para la dignidad. Quizás si la América pudiera librarse de ello, apoyada en su ascendencia y por el vigor que le insuflaban las razas que se compartían en ella, o por las profundas diferencias humanas que la separaban de las razas dominantes. La esperanza de Silvela quedaba reducida a una posible rebeldía natural; ancestral, y propia del mestizaje que nos conforma. La reducción de la inmensidad del mundo era un hecho; comunicaciones y medios de control estaban en manos del creciente imperialismo, y bien pronto los intereses de sojuzgadores y oponentes se confundieron en el bienestar pasajero. La lucha entre la materia y el espíritu se estaba desarrollando en favor de la primera y "todo lo que hoy constituye nuestra vida se escapaba, perdía su sentido, transformándose en una capa de polvo sobre unos cuantos objetos en las salas desoladas de algún museo" (p. 95); sin embargo, aún quedaba la última resistencia. El hombre como base de cualquier desarrollo y la inmutabilidad de su anhelo de libertad y de vida.

Cualquier técnica, por muy avanzada que sea, no sólo proviene del hombre, sino que en ningún momento llega a poseer la infinitud eterna de las obras de éste.

Por boca de Herr Camphausen, Enrique Bernardo Núñez concibe a la historia como un hecho documental, y la quiere liberar de la volubilidad de juicios *a priori* que la desvirtúen. El personaje se da a la tarea de desarrollar toda una teoría basada en la observación y centrada en la idea de la repetición de los grandes ciclos. "Pensaba seguramente que todo debía ocurrir como ocurrió antes o que la historia debía repetirse con nombres distintos" (p. 52). Todas las civilizaciones evolucionan en forma parecida, obedeciendo a leyes semejantes que regulan la vida de sus integrantes. Las similitudes entre el proceso actual y lo sucedido en la Roma, parecían confirmarse, aun cuando no fuera sino una ejemplificación. La novela llega casi a hacer una traslación de los tiempos para apoyar la idea del autor. Ninguna diferencia se podría apreciar entre las luchas de gladiadores en las arenas romanas y los pugilatos internacionales que se efectuaban en el estadio de Nueva York, que era el más grande. Aun cuando Castries observaba a un cometa rojo desde la azotea de un edificio y sintió que junto a él estaba alguien, que también contemplaba la silenciosa noche, el autor está significando la llegada de otro redentor, que cambiaría el rumbo de la historia, atacando en sus raíces el sistema establecido.

Núñez utiliza a la historia para explicar sus conclusiones. Cirene es Venezuela, y es su exasperante estancamiento y es su unitaria forma negativa de pensar. El presente está entregado en la indolencia y no guarda relación con toda la gloria del pasado. Tamanaico recuerda cuando eran libres y poderosos y como cuando "nos quitaron las escopetas de caza. Pasamos meses sin comer carne para pagar los derechos de consumo, pues la ley de papel sellado nos ahoga" (pp. 189/190). Ahora ya nada esperan, viven de la nostalgia del tiempo ido y sólo en él confían.

Dentro del juego de simbologías que funciona en la novela, el poder está representado en cierto anillo. La crisis mundial parece tener forma consecuencial por la pérdida de éste. La historia se comprime en los hechos de una fuente de poder y en *La Galera de Tiberio* se precisa en varias formas. Los cambios de mando se ubican en la posesión de la prenda. Darío Alfonzo lo ha tenido y lo ha vendido, porque era casi imposible que lo retuviera. Los norteamericanos lo adquieren y el dinero que pagaron por él lo recuperan en las especulaciones bursátiles. El ciclo de penetración imperialista omnipotente, funciona. Desde su condición de poderoso ha caído Darío Alfonzo y ahora espera un trabajo que le permita sobrevivir. El anillo significa el imperio del mundo y por eso lo lleva el almirante Willy. Cuando los ingleses lo obtienen, la crisis

económica norteamericana hace tambalear las finanzas universales. Todos y cada uno de los poseedores ejercieron en alguna forma el dominio de la humanidad. El relato cita nombres y circunstancias desde las cuales la ubicación del mando pasó de unas formas a otras. Ahora, y casi en forma definitiva, los americanos tienen la llave del poder y son una suprema fuerza a la que muy pocos discuten, su desarrollo y su uniformidad los ha hecho grandes y la forma como manejan sus negocios los ha infiltrado en todas las comunidades. Manejan la opinión y todo lo acallan según sus conveniencias. Son capaces de construir una plataforma sobre el Atlántico y de reclamar vasallaje de sus protegidos. Manejan los hilos de cualquier nación y apenas si le permiten a los presidentes que nombren sus ministros plenipotenciarios. El subdesarrollo es alentado y la presión económica lo define todo. La rebeldía ha pasado a una forma curiosa de protesta; se hacen revoluciones "para reemplazar a unos burócratas con otros" (p. 53). La justicia, la prensa, los escritores, todo les pertenece. El clima de conformidad va llenando los espacios vitales que antes anhelaban libertad. La corrupción es una nueva manera de sobrevivir y la imposición de nuevos moldes se hace imprescindible. "Para el hombre del norte, el trópico es un animal rebelde al cual es preciso enseñar hábitos disciplinados" (p. 36), y desde este determinismo impuesto se van a permitir todas las iniquidades. Las razas mezcladas devienen los errores de sus componentes. La influencia es determinante y el resultado aparente es una especie de vencimiento, una derrota decretada de antemano, un sufrimiento y una desgracia establecida. Las rémoras de los pueblos son efectos de sus mismas causas. La imagen de esterilidad de los cardones vuelve a hacerse presente y con la misma tónica con que se presentó en *Cubagua,* sirve para dar idea de una realidad. La tierra de los cumanagotos y los píritus, de los caciques Arcupón y Guaramental, de los ríos Neverí y Unare, era, ahora, "un campo atalayado de cardones" (p. 183). Como Tamanaico y su gente, a quienes les habían privado del derecho a comer, todo un conjunto humano se resentía bajo las penalidades de su propia inacción: hambre, miseria e insalubridad eran los fantasmas que los llevaban a la tierra desde donde no se retorna.

Pero aún quedaba el hombre. Las circunstancias han podido ser muchas y muy contrarias a su supervivencia; las calamidades han provisto todos los elementos para su destrucción; se le ha quitado la esperanza, la fe que le resta es poca, pero está él, que en última instancia es el valor y el representante de su propio deseo. Pablo Revilla lo encarna y su significación es trascendente. Elevado por el amor y por el constante deseo de fructificarse, recorre, como el hombre mismo, todos los caminos adversos que le enfrentan. Venido desde remotas posibilidades se va enfrentando, casi tímidamente, a las vicisitudes; en-

cuentra en el amor un asidero para sus proyectos y no duda en encaminarse hacia el futuro. Como Leizeaga, también Revilla encontrará la solución en la tierra que promete. Irá como aquél al reencuentro con su propia vida y junto a Ernestina emprenderá el camino victorioso. Signo y destino de un pueblo, de una raza y de una concepción de la vida, hará una historia dentro de la historia y surgirá de sus propias convicciones el inmediato porvenir que se ha trazado. La lucha será su elemento de combate, la fe su propósito inalienable.

* * *

El manejo de los presentes fue una de las mejores consecuciones que Enrique Bernardo Núñez legó a la novelística venezolana. La habilidad exhibida llega a impresionar. Los tiempos de existencia no tienen ninguna delimitación que los clasifique y permiten, de esa manera, hablar tanto de un presente contemporáneo como de un presente trasladado, que funcionan a la vez paralelizando sus campos de acción. Aquí como en *Cubagua* el gran elemento funcional es la irrealidad aparente en que se mueve el factor tiempo. Para la realización de este modo narrativo el autor parte de una premisa que se ha establecido como verdadera; para él la realidad es eminentemente variable y en las variaciones hay facetas que la condicionan. Un mismo hecho puede y debe pertenecer a muy diversas formas de interpretación de la realidad que le ha dado vida. El tiempo y las circunstancias inciden en esas transformaciones —a veces ficticias—, y el resultado sería un estado de conclusión adaptado a cada forma mental. El fenómeno de la realidad traspasa prismas que determinan diversas objetivaciones de ella.

Esa realidad puede, además de ser condicionada intencionalmente, trasladarse en ubicación diferente, para dar paso a otra totalmente diferente, pero que se realiza dentro del mismo contexto narrativo. En *La Galera de Tiberio* los sucesos se superponen los unos a los otros, provocando un estado de estratificación argumental que complejiza a la novela, pero que le da una amenidad que no tendría a no ser por la sucesión de acontecimientos que la estructuran. Lo teorizante que pueda tener la obra se diluye en esta especie de complementación que agiliza y determina un poco a la novela. Los exiliados conversan de sus asuntos cuando sin sensación de continuidad aparece Pablo Revilla conversando con Ernestina; la historia de ésta da paso, en forma violenta, a una escena donde aparece Miss Ayres; la muerte de Darío Alfonzo sirve para introducir una visita a la habitación de Conchita Torres; un viaje de ésta se prolonga en la invasión de Robles al territorio de Venezuela y desde la cárcel Revilla rememora su acostumbrado almuerzo en una fonda de chinos. Ilación de cosas donde el tiempo y la realidad presiden sus respectivas apariciones, forman un conjunto elaborado que se desliza a través

de una prosa amplia que les da cabida sincera. De misma manera que se intercalan esas realidades presente es posible hacerlo con otras que no pertenecen al ámbit del tiempo contemporáneo; o son remoto pasado o será existencias futuras. En cualquier caso, bien se trate d la traslación de la historia romana o de las prediccione sociopolíticas de Herr Camphausen, el juego del tiemp las reduce a un estar siendo en un instante que se presen tiza y les confiere vigencia de actualidad. En algún mo mento de la obra, el relator se encuentra mostrando l vieja ciudad de Panamá a Miss Ayres, le cuenta acerca d una procesión que se efectuaba en unas ruinas donde s hallan; de inmediato el hecho exacto de la procesión s posesiona del libro y se convierte en una realidad que s está llevando a efecto. Canónigos, frailes mercedario franciscanos, indios y soldados armados, se ven desfila con precisión de existencia, en lo que sólo es el recuerd de algo que sucedió. Igualmente se introduce una relació que es algo incongruente con el interés central de la obr El estado nostálgico en que se encuentra Revilla cuand está preso lo lleva a recordar a un extraño personaje: Apo lonio, con el cual efectúa un viaje fantástico, que es des crito en la novela. Intemporáneo y sin basamento real, s incorpora adecuadamente porque de su seno van partiend relaciones objetivas con lo que ha estado aconteciendo con las ideas que ha explicado el autor. La intercalació de las profecías de Herr Camphausen y la brusca aparició de Miss Ayres, completarían —casi con totalidad— es juego espacio-temporal que permite el cambio de acción referencia de las realidades.

La resolución argumental va tomando diferentes for mas de acuerdo a la personalidad del relato. Desde un presente se pasa a otro y desde una voz se da entrada a la siguiente. El campo ambiental se detiene, sin embargo en un sitio determinado. Las movilizaciones de lugar se efectúan dentro de una misma ciudad y es sólo al fina de la novela cuando se permite el desplazamiento espacia verdaderamente dicho. A medida que se penetra en la obra se va perdiendo la noción de cuál es su centro. Estable ciendo que éste sea lo que dejó escrito Silvela en sus pa peles, la traslación se lleva a cabo casi al mismo comienzo de la novela. Dejando a un lado el recuento de la vida panameña cuando las maniobras de la flota, se abre e camino para la historia del anillo, que es el único lazo de unión que va a funcionar durante todo el libro. Avances retrocesos de tiempo y de hechos van configurando a est obra de cuya variedad depende mucho de su éxito. *La Ga lera de Tiberio* cubre, en ese sentido, una vasta gama d intereses. Narración de un hecho central aderezado de pun tos de intriga y misterio; descripción de la vida de un grupo de exiliados y de los manejos de sus correspondiente diplomáticos; inclusión de postulados de historicismos

una hermosa historia de amor de subfondo, son los principales aspectos que se dan en la obra.

El estado de la acción es continuo. Sólo en las partes referentes a lo disquisitivo esa acción parece detenerse algo, como poniéndose al paso de la densidad del recuerdo; pero una vez que se precipita hacia lo futuro, adquiere una vertiginosa velocidad que le permite fugaces desplazamientos. Los hechos van alineándose para jerarquizarse en importancia y en su conjunto aparecen perfectamente delimitados por la contribución que representan. A diferencia de *Cubagua,* donde por muy mínimo que sea el suceso el autor logra darle preponderancia de generalidad, aquí en *La Galera de Tiberio* hay una clasificación de los mismos. El asunto central pesa demasiado en la novela como para permitir que otros laterales se destaquen suficientemente. La historia del anillo, las intervenciones historicistas y el hilo vital de Pablo Revilla, conjugan la parte fuerte de esta obra. Las cosas que giran alrededor de ellos, que a su vez se comportan como hechos secundarios, tienen esa condición, son circunstancias que caminan apareadas a lo más significativo, pero que en ningún momento logran calzar sus alturas. La interpolación de planos que aparentemente no tienen ninguna relación con la novela, favorece a este modo de narrar en que el autor experimentó una vez más.

La incrustación de datos históricos, que también fue muy común en sus novelas anteriores, implica un afán de eruditismo que ya había manifestado. El regocijo con estas cosas lo obligan, casi, a su uso. No importa que se trate de Julio César, de Carlomagno o de Harum-Al-Raschid; o de la huelga de Santa Marta y de los sucesos del año 1928, cuando en octubre y noviembre se fusilaba a los huelguistas por la espalda. El acontecer colombiano de aquel entonces está visto en síntesis por sus proyecciones, y es el mismo que luego dio ocasión a dos grandes novelas de aquel país. Gabriel García Márquez lo recoge en *Cien años de soledad* y Alvaro Cepeda Samudio lo hace en *El buen salvaje.*

Además de ser todas estas cosas, *La Galera de Tiberio* es, también, una novela de itinerario y de seguimiento detallado de lo que hacen y dicen sus personajes. En esto la ubicación es muy clara y posibilita el hecho de su objetivación; las dificultades comienzan a surgir cuando esos personajes deben ser detenidos en un tiempo dado para realizarlos en forma definitiva. Una vez más, y como en *Cubagua,* la rapidez del movimiento del actor en la acción tiene las mismas características de elasticidad que en la vida real.

La contribución de cada personaje, en este sentido, es definidora de la globalidad de la obra. Herr Camphausen, posiblemente el menos real, actúa a veces como un verdadero "Deux ex machina", y se extravía entre la "aparente irrealidad de sus ideas". El Herr es lineal en el

sentido de que su figuración se concentra en una sola a tividad. Darío Alfonzo tiene más diversidad y más am plitud, a él se le historia y desde su recuento se de prende el hilo narrativo que da margen a la obra. Deci que era un rumano descendiente de los judíos español que fueron expulsados de su patria en el siglo XVI; da conocer a su abuelo, del mismo nombre, y lo relativo a anillo se incluye en la novela. Las calamidades que suf a lo largo de su vida lo llevan a convertirse en un ser de graciado, con una desgracia que lo asemeja a la sufrid por el chino Li Foo. Ni aun su muerte tiene suficient categoría como para ser suceso central en la obra, y el aut habla de ella por relación referencial de otro personaje Al sucederse hay una noticia de prensa que la incluye c mo final del proceso del "drama cotidiano en la vida de u «desocupado»" (p. 157). Envuelto en la tragedia de l posesión del anillo, sirve para que Miss Ayres se integr en el libro. Personaje de una característica esencial, est elusiva norteamericana está como lejana en los acontec mientos, a pesar de que participa en la mayoría de ello No es posible concretizarla ni ajustarla a ninguna situa ción; siempre está evadida, siempre está como por enci ma de los asuntos, y siempre es el centro receptor de lo mismos. Todo cuanto la toca sufre de alguna manera. Po ella Darío Alfonzo rueda en pendiente de malestares por ella Francis Lowe, que es un ser circunstancial, muer asesinado; por ella se hacen más serviles y ridículos lo miembros del cuerpo diplomático; y alrededor de ell giran los asuntos misteriosos de la retención del anill del poder. Bergamota le sirve al autor para ridiculizar con su constante actitud, a los falsos líderes y a los inte lectuales al servicio de su propio beneficio. Rodeado d una aureola que lo constituía en centro de los exiliados bien pronto se despoja de ella y aparece tal cual es; su ambiciones y su falsedad quedan al descubierto y parecen ser las significaciones que quiere dar el autor a todo un tipo de gente. La ironía que cubrió gran parte de l vida del escritor se hace presente en el cruel episodio d Castebril, donde además de caricaturizarlo lo hace simbo lización de un hecho común y lastimoso. Finalizadas la causas que lo mantenían en posición superior dentro d sus congéneres, Castrebil cae en el mismo instante en qu cae el gobierno de su protector, el general Chía. La pren sa saluda la rebelión que encabezó el coronel Monjalot y Carlos Bache R., cronista que adulaba a Chía y a Castre bil, escribe "con la misma pluma" que "la victoria d Monjaloto es la necesaria consecuencia de la actitud qu nosotros, las mentes libres, sustentamos siempre para hono del continente" (p. 148).

Gran parte de la novela se dedica a presentar el am biente diplomático en la ciudad de Panamá. Los hecho deben ser muy cercanos a lo descrito toda vez que Núñe ejerció allá esas funciones. Rusián, Don Paco y Daz

han debido ser figuras humanas que alguna contribución dieron a la verdad de la novela. Casi como una derivación de ese grupo, surge el de sus contrarios, el de los exiliados políticos. Los más diversos tipos desfilan por el relato. Argote triunfante es el coronel, pero en la derrota sólo es Argote. Sus actividades y sus declaraciones lo configuran dentro de su propia realidad. Soñador y atrabiliario, desconocía la realidad de sus congéneres hasta que ésta lo hacía víctima de un desengaño. El general Cayetano Robles es parte de una de esas realidades y el autor lo fustiga presentándolo como tipológico de tanto aventurero que hace de las ideas un elemento de comercio para sorprender incautos o idealistas. El gran paladín Cayetano Robles fracasa en su acción liberadora; sus seguidores regresan al exilio o se mueren en las cárceles. Argote regresa con él y atribuye la derrota a la falta de elementos de guerra. "Robles prosigue viaje a Nueva York. Llevaba para la venta un lote de sarrapia, cueros, pieles, balatá y cacao, despojos de su incursión por los Llanos" (p. 170).

Las categorías de personajes se van alternando. A un lado de la irrealidad de Herr Camphausen o de la negatividad de tantos otros como aparecen en la obra, se establece un grupo que va a prodigar un cierto aliento dentro del clima novelístico. De ellos el de menor condición sería el caso de Conchita Torres, siempre huyendo del fantasma de su deshonra. Junto a su niño y a Doña Andrómaca, la madre, forman una especie de rincón oscuro donde el temor y la incapacidad resolutiva los ha recluido. Fernando Islas es todo un personaje simbológico. El autor quería salvar algo de entre aquellos hombres y escogió a Islas para ello. Aislado, como si su apellido lo condicionara, ganaba la vida vendiendo pájaros; su esperanza de libertad concluye cuando en la manifestación en la Plaza Santa Ana, "todos sus pájaros murieron aplastados" (p. 175). Había logrado ser feliz por un instante. El director de la prisión le había comunicado su libertad. Venezuela estaba cerca. Los reclusos se amotinaron y Fernando Islas se encontró con el fuego que cambiaban guardias y detenidos. "Una bala le penetró en la garganta. Con el rostro pegado a la reja de su celda, Revilla le vio caer" (p. 201). La bailarina que recordaba una palmera, era también de Venezuela. Ernestina Rojas pasea su desventura por la novela. Caída tras caída se dignifica en su propia personalidad y aparentemente destruida renace con sus fuerzas integrales. Las condiciones circunstanciales no mellan su resistencia y al final, el viaje se la llevará hacia la vida. Pablo Revilla la ha rescatado y junto a ella va a emprender el regreso hacia el futuro.

De Revilla puede decirse que es quizás el único personaje que trafica por toda la obra. Su intervención es orgánica y sirve al autor para dilucidar la continuación no escrita de la novela. Emparentado idealmente con Leizeaga, se conjuga con éste cuando solicitan trascendencia, pero

se diferencia en su aplomo y en la constante búsqueda de la soledad, auspiciado en ello por la total decepción que orienta su vida. Teniendo en el concepto de patria un horizonte de sus luchas, todas las inconveniencias son vencidas. La voluntad es hacer destino y junto a Ernestina Rojas lo intentará. Ambos recuperan para el optimismo la calidad que falta en el muestrario de los personajes de la novela. Sólo ellos no poseen el halo de negatividad.

* * *

Por propia manifestación del autor sabemos que *La Galera de Tiberio* (Crónica del Canal de Panamá), es contemporánea de *Cubagua,* y que "si en ésta el motivo principal es la Conquista, la Nueva Cádiz, en [la otra] lo es la ciudad de Panamá la Vieja y la crisis económica de 1930, con su ambiente lleno de vaticinios. En una y otra se mezclan la fantasía y la realidad".[32]

Novela escrita en forma novedosa constituye una afirmación dentro de las obras narrativas de Enrique Bernardo Núñez. Quizás no tan plena de consecuciones estilísticas como *Cubagua,* en ésta la parte eminentemente artística ayuda a conjugar una totalidad agradable. Las cosas del estilo acompañan a las acciones y el modo expresivo, elegante y sobrio es característico de una prosa que quiere adecuarse a los sucesos que relata. Ha debido ser un problema importante para el escritor el planteamiento de canalizar lo que debía decir en una forma que se adaptara al contenido de la idea que quería expresar, sin que hubiera entre uno y otro la diferencia que los extremizara. La palabra grácil y concisa ubicada en el concepto, dándole forma y contorneándolo para que nada faltara y nada sobrara.

Enrique Bernardo Núñez es fiel al propósito de la economía expresiva. Sin grandes extensiones narrativas logra manifestar sus ideas y hacerlo elegantemente. La sutileza, la habilidad y la síntesis, acompañan en forma constante a su prosa. En ciertas oportunidades condensa de tal forma la cuestión propuesta que la priva de una objetiva presentación para eludirla en una mención insinuativa. La muerte de Herr Camphausen está dada en la forma más indirecta posible y Tamanaico es descrito en toda su impotencia por una frase corta: "un hombre agobiado de ancianidad" (p. 188).

Pequeños datos van sumándose. La ambigüedad de la expresión le insufla una vida casi incógnita que el lector debe descubrir en la insinuación. Un buque misterioso había sido visto por el Atlántico y luego se le veía hundirse en el Pacífico. No es necesario advertir la diferencia de niveles entre los dos océanos. La flota sale en maniobras y "había desaparecido misterio adentro del

32. Núñez, Enrique Bernardo. "Un capítulo de **La Galera de Tiberio**" **El Nacional**. Papel literario. Caracas, 22 de septiembre de 1955.

Pacífico" (p. 40); las dos funciones se cumplen aquí a cabalidad. Lo misterioso de las maniobras desconocidas se suma a lo desconocido que era aún el lejano mundo del oriente. Cuando Otranto hace su viaje de buena voluntad alrededor del mundo, va acompañado por muchos barcos de guerra; sin embargo, el autor insiste tipográficamente en la palabra *destroyers*, traduciendo casi su significado, y cuando los agentes diplomáticos están reunidos en la casa de don Paco de Lareda, éste puso en la victrola la misa de *Réquiem*, de Beethoven. Al instante todos y cada uno van a deshojarse en quejas íntimas, acordes a la vivencia que iban teniendo con las notas musicales.

La prosa de esta novela es diferente a lo que era usual en el escritor. Necesariamente ha tenido que hacer una adaptación que le permitiera expresarse adecuadamente dentro de la idea principal de su libro. La dosificación del buen decir y del decir elegante debía estar acorde con la sobriedad que manifestaciones de tal tipo requieren. Cualquier extremo podría desequilibrar la novela y Núñez se da cuenta de ello. Todas las necesidades deben ser cubiertas en una forma que no se afecten las unas a las otras y, además, guardando la debida relación con el conjunto narrativo. Al respecto las consecuciones son bastante logradas. Las frases están llenas de una totalidad, producto casi seguro de un gran rigor sintético al cual fueron sometidas —sobre todo conociendo el método de trabajo a que era afecto Enrique Bernardo Núñez—; las ideas comparten su conceptualización con una forma clástica que en oportunidades les permite cubrir más terreno del que originalmente se propusieron; la expresividad está lograda en una forma de avance técnico que la colorea sin barroquizarla y le permite un realismo de vanguardia donde a veces se rememoran las primeras manifestaciones modernistas del escritor. El uso del color sigue siendo favorito de la prosa de Núñez; oros, violetas, "lagos que el poniente volvía de un color escarlata" (p. 37), "piedra color de fuego" (p. 150), la mirada azul de Miss Ayres y "el coro de plata de las cigarras" (p. 37), son constantes que manifiestan una aplacada superación en el poetismo de que en épocas anteriores hizo gala. La parte final de la novela le permite mayor utilización de las formas alegóricas y las palabras mismas se tiñen de una tonalidad más sugerente. Un gran poder de extraño realismo y una simplicidad unitaria van marcando el paso a lo descrito. *La Galera de Tiberio* ha venido hasta nuestra tierra y su autor se desborda en emoción. La magia del país se hace presente en la nostalgia del escritor. Una alegría infinita se le escapa en lo que escribe, y aun en la circunstancia de que es una de las partes de mayor contenido crítico que hay en la novela, deja escapar, con suficiente sensatez, las manifestaciones que el cariño y el recuerdo afectivo le dictan en su sentimiento.

Con *La Galera de Tiberio* el escritor ancló su aventura narrativa. Publicada originalmente en 1938, renació desde el oscuro y lejano fondo de un río extraño. Un día nuestra casa universitaria le contagió vida. Como despertando a un requerimiento propio, la galera comenzó a moverse. Voluntades y esfuerzos la trajeron hacia las costas donde siempre ha debido estar. El deseo del autor estaba complacido. ¿Cuántas veces no me habló de recuperar su galera para el conocimiento de la gente, y cuántas no supo de las inconveniencias temporales? Desde su definitiva lejanía, Enrique Bernardo Núñez la vio cuando se aposentó en su tierra. Supo del homenaje que le valió la reimpresión y sintió, si es que se puede sentir cuando se halla uno en las intemporaneidades de lo eterno, cómo en cada frase y en cada comentario había un elogio sincero y puro hacia la novela que él mismo condenó al olvido.

Con *La Galera de Tiberio* finalizó un ciclo expresivo en la vida del autor. Camino trillado en pasos crecientes, el propio Núñez lo fue haciendo con el esfuerzo y la voluntad de quien se impone un algo importante. Críticas efusivas alabanzas, luchas interiores, desengaños y plenitudes vitales, acompañaron la carrera narrativa del escritor. La vida le fue dando y la vida lo fue privando de lo necesario para consagrarse a lo que hubiera sido su más absoluta manifestación artística. La narrativa venezolana se enriqueció con su participación y hoy, casi escondidas en el olvido, *Sol interior, Después de Ayacucho* y *La Ninfa del Anauco,* viven al rescoldo de la luminosidad vivificante de *Cubagua* y de esa especie de lámpara votiva que el afecto universitario ha encendido, con *La Galera de Tiberio,* para la perennidad de su autor.

OTROS TRABAJOS NARRATIVOS

Enrique Bernardo Núñez dijo en cierta oportunidad que le hubiera gustado escribir cierto tipo de novela: "La de hoy, la de mi tiempo; la novela que llamo río y que reuniría los temas eternos con mis experiencias personales".[33] Ya pasado tanto tiempo desde sus últimas publicaciones narrativas, la referencia parece clara al respecto de un trabajo que estaba elaborando y que con el título de *Atardecer sobre el mundo* había comenzado a publicar en forma parcial en un diario capitalino. Al parecer, y por manifestaciones de personas muy allegadas al escritor, ésta fue la obra que más le interesó. No la pudo concluir y apenas si se conocen dos capítulos de la misma. Aun después de publicados fueron sometidos a revisiones constantes, y la imagen que reflejan —si esto es permisible decirlo— es la de una gran novela que trataría de abarcar el tema del petróleo, con sus implicaciones histórico-sociales.

Subtitulada como "Crónica de los años de guerra", aparece en dos capítulos, el primero de los cuales se publica en *El Nacional* el 28 de abril de 1957. "La hoja fósil" comienza a desarrollarse con la aparición del petróleo en Venezuela. Una prosa muy lenta e intencionadamente apagada recuenta el estado del país en sus comienzos. El choque violento de dos culturas que tenían que enfrentarse, precipitadas por el hecho, permite una vigorización expresiva que impone un ritmo adecuado a lo que se sigue diciendo. La interpretación socioeconómica es la base de este capítulo donde el autor pretende dar una visión bastante general, pero insistente en los detalles imprescindibles, de la vida venezolana de entonces. Revulsivo contundente en una economía pastoril, el impacto fue de una violencia inusitada. La tranquilidad hogareña del país se vio sacudida y "cuando la luz del primer pozo de petróleo brilló, en las densas soledades sobrevino un gran trastorno".

La novela que comienza con esta especie de introducción, es a lo largo de este primer capítulo, evocativa de la grandeza eterna de la patria. Los personajes que funcionan en él, van marcando pautas en la idea que quiso presentar el autor; conocemos a venezolanos y extranjeros que laboran en el mismo laberinto. El doctor Santos Fructoso Albimanus, Juan Miguel Caldas, Lincoln Clark, Ha-

33. Núñez, Enrique Bernardo. Declaraciones en: "Entrevista a varios escritores venzolanos". **El Nacional**. Caracas, 19 de abril de 1955.

rry Field, las aventuras del siglo XVI, el conquistador Domingo de Argüelles y los indios motilones, aliles y zaparas, conforman un cuadro donde van a descollar las palabras del geólogo Field, cuando dice, refiriéndose a una hoja fósil que ha encontrado a nueve mil pies de profundidad, que "la belleza de los seres y las cosas reside principalmente en su condición efímera"; así se coyunta un personaje sorprendente y tan efímero como la misma condición de que se habla; es Aurora, y es Uriyú y es Citherella, según actúe en un cabaret, o esté entre su tribu o la llame el pintor John Lane, "quien pintaba para Rockefeller". El origen de las cosas, la historia primera de los habitantes de estas tierras y la evolución del petróleo en el mundo, desfilan por este apasionante capítulo que tiene la virtud de garantizar un magnífico tema para la novela de hoy que Núñez quiso escribir. Arrancada desde el primer despojo —la posesión plena de la tierra propia siempre preocupó al escritor—, la obra va reptando sobre la vida diaria hasta repetirlo. No son ahora los conquistadores españoles quienes se imponen: la última guarida que los preserva en la vida se ve invadida. "Trescientos años después los hombres de la selva se disponen a defender sus tierras de los blancos armados de rifles, anteojos y máquinas".[34]

Algún tiempo después vuelve a aparecer un capítulo de la novela. Con el título de "El Gabinete de la Celebridad" se publica lo que al parecer corresponde a la continuación de "La hoja fósil". El asunto que trata es diferente, pero las relaciones son íntimas y derivadas de las anteriores. El juego de las temporalidades vuelve a circular y la afición a las cosas de la antigüedad da paso al auge del petróleo. El doctor Darío Palma abre una oficina de publicidad universal y en su Gabinete de la Celebridad "se decidía la suerte de políticos, escritores y hombres de negocios", porque "cuando un país produce un millón de barriles diarios no puede pensar de la misma manera que cuando apenas poseía unos cuantos granos de café y de cacao".[35] La intención del autor no está sólo en lo significado. Hay un contexto profundo que compara una riqueza total con una riqueza local; no es lo mismo producir que poseer.

El año 1936 sirve de fondo y marco a este capítulo. La situación del país es presentada y se ve a los trabajadores del campo convertidos en buhoneros, porque Caracas no tenía la capacidad de trabajo que exigían. El "nuevomundismo" que comenzaba a despertar envuelve a los hijos del doctor Almendáriz y una gravitación de angustia funciona en el sentido de advertencia. Rápidos trazos

---

34 Núñez, Enrique Bernardo. "La hoja fósil". En Atardecer sobre el mundo. El Nacional. Caracas, 28 de abril de 1957.

35. Núñez, Enrique Bernardo. "El gabinete de la celebridad". En Atardecer sobre el mundo. El Nacional. Caracas, 3 de agosto de 1958.

de historia diaria se van complementando y la nueva Venezuela está a la vista. Cecilia Palma había creído ver en su esposo Darío un ejemplo de esa pujante realidad que se patentizaba. Como María Adelaida, esposa del mencionado Almendáriz, se decepciona y desdobla en otra personalidad. Personajes de bastante interés representan la toma de conciencia de un grupo a quien el sexo había impedido acción. Ambas se proyectarán en actividades vitales y aceptarán la realidad matrimonial como algo inevitable que tratarán de superar en la acción. La espiritualidad de ambas es como un refugio anímico que el autor mantiene ante el materialismo imperante.

En términos generales, este *Atardecer sobre el mundo* guarda una gran semejanza con las dos últimas novelas del escritor. De corte diferente y de asunto distinto, cabe individualizarla como es lógico, pero dentro de una línea expresiva hay similitudes. El tiempo hubiera concedido razón a Enrique Bernardo Núñez pues, a no dudarlo, ésta iba a ser una novela de hoy, una novela de presente exacto, una novela de preocupación inmediata por temas eternos y temas opresivos.

* * *

En muy diversas oportunidades se ha insistido, y el crítico Julio Planchart parece ser el primer responsable de ello, en que la historia de Oviedo y Baños trae una mención a Martín Tinajero que puede ser considerada como antecedente del relato novelístico en Venezuela. Cuestionable cuestión. A la par que lo que apunta el historiador, dándole un tono emocional que casi acompaña a toda su obra, es un episodio sintético y eminentemente anecdótico, muchos iguales hay en su libro. La relación del hecho es exigua y semejante a todo lo que se cuenta. Bien podrían tener razón los defensores de la tesis si se difundiera la consecución a la mayoría de los episodios narrados. Sin embargo, y dentro del interés conciso del trabajo, lo que allí se expresa, sirvió, aderezado de datos propios, para que Enrique Bernardo Núñez escribiera una de las páginas más hermosas y mejor trabajadas de la narrativa cuentística nacional. Su "Martín Tinajero" es un cuento pleno y admirable. Capaz por sí solo de engrandecer al autor.

Publicado en libro conjunto, *Don Pablos en América* (Tres relatos), éste de "Martín Tinajero" que se subtitula "Relato de santidad", apareció, como la obra, en 1932. Ya en el año 30 había deleitado a Pedro-Emilio Coll, quien se lo hace saber al escritor; y su fama se riega con rapidez y donaire. Hoy, a la distancia de los años, pudiéramos conocer una versión totalmente modificada que el Núñez inconforme había sacado de tanto exprimir la original.

Un hecho de aparente poca importancia es transformado por el artificio de la letra escrita. Ambientado en

los lugares donde se origina el personaje, el autor r crea sitios y hechos minuciosamente cotidianos. La in fancia y la juventud de Martín aparecen con claridad sencillez. La prosa se empapa de la España de entonce y las cosas y los sitios de la región se van trasmitiend para el conocimiento. El genio de la raza que tanto im presionaba, aparece nuevamente. Pueblo carcomido d hombres carcomidos; y en la lejanía de la patria aband nada por el afán de la aventura vital, se encuentran ver cidos, hambrientos, solitarios dentro del grupo derrotad cada quien con su misma pena y su mismo desconsuel pero orgullosos y llenos del pasado glorioso. Así lleg Martín a Venezuela. Es uno de ellos y no se comporta c mo ellos. Pertenece a su condición y se diferencia de l misma. Los conquistadores lo tenían entre sí, pero s conquista era la de la fe y la bondad. Su persona tod es compendio de historia y de realidad. La poesía qu propugna su acción acompaña a la palabra que lo descri be y su figura modela perfiles tipificantes. La manera d actuar de sus compañeros se diluye en su beatífica presen cia, y el duro trayecto del que viene a conquistar se sua viza con el paso lento y promisorio de ese español huma nizado. La temporalidad se confunde, una vez más, den tro de la expresión del autor, y el cuento avanza o re trocede según la necesidad de lo que se cuente. Écija las tierras americanas, los pobladores familiares de Mar tín y los indios, se entrecruzan para general captació de ambiente. Una vez se está en plena selva con la huestes de Hernando Montero y a la misma hora el pensamiento de Martín Tinajero lo lleva al auxilio espiritual de un indio o de un compañero. La historicida alienta lo relatado y la frase se desvía para dar paso a una acción erudita. Gran síntesis de época y de ambiente, este relato de santidad hace un eje del personaje y hace paralelos de las circunstancias que lo acompañaron. La función del tiempo condicional da una visión próxima a lo propuesto. La tropa llegaría, los caballos relincharían, los indios les creían, parecen ser frases que indican la interrelación de planos anecdóticos que el autor ha manejado con gran habilidad para conseguir un ámbito de suspenso en un ambiente donde nada se cumplía con cabalidad. Los futuros, pasados y presentes nacen en forma indiferenciada y el traslado del tiempo es a veces vertiginoso. Hay grandes paréntesis que retrotraen la narra ción para dar una idea global de la vida contada.

Los campos de Andalucía que originaron a Tinajero están ahora con él, en el recuerdo continuo de sus mun danas cosas. Los desórdenes de la milicia, los juegos ale gres de sus compañeros y los cantos nostálgicos que pa recían surgir de las noches angustiosas, no contaban con Martín. La enfermedad del cuerpo y la enfermedad de alma lo iban agobiando, acompasadamente, y los desfa llecimientos eran más de místico que de soldado vencido

Las misiones encomendadas eran cumplidas sólo en función automática, porque la elevación espiritual perseguía otros horizontes. Triste, convencido de sus flaquezas e incapacitado para la lucha a la cual lo llamaba su Dios, fallece en una de las batidas que la cuadrilla, comandada por Montero, debía dar. La premura del tiempo impele a que se le medio entierre. Compañeros condolidos regresan para verificar la sepultura que debe quedar guardada de la furia vengativa de los indios. Un olor a miel y a campo nuevo los sorprende. Martín Tinajero está cubierto de abejas que perseguían el olor que exhalaba. No había tiempo de pensar y creer en milagros. El cuerpo queda tendido tal como está. A lo lejos requería la visión sempiterna del ambicionado Dorado.

Pocos relatos han sido escritos con tanta majestad. Cada palabra parece impregnada del olor que despedía la santidad de Tinajero. Su ejemplo se pierde en las muchas acciones positivas de la vida, y el autor quiere hacerse presente en el reconocimiento. Desde cada ángulo de la prosa se está pensando en esto. El justificado deleite de Pedro-Emilio Coll, quien lo conoció casi el primero, merece estar expresado en las frases que Luis Correa dijo alguna vez cuando afirmó que era "una de las cosas mejores que se habían escrito en nuestra lengua".[36]

Junto con "Martín Tinajero" se publican otros dos relatos en el libro. "El Rey Bayamo", que le sigue en orden de aparición, es un cuento que parece basarse en la tesis de que ningún placer es comparable al que proporciona la libertad. Tomando como elemento central un problema de raza —enfrentamiento de blancos y negros—, el autor constituye una corta historia donde un personaje, de mucha importancia dentro de su misma personalidad, se ve abatido por diversas circunstancias que lo llevan a caer víctima de una traición y a ser llevado prisionero, en disfrute de todas las comodidades. Sin su primigénita libertad, que lo hacía símbolo y proyección de su raza, el rey Bayamo padece la contracción de su prepotente espíritu y rinde sus esfuerzos a la decisión del destino.

El autor maneja bien algunos elementos en este cuento. Las manifestaciones premonitivas cobran inusitada importancia cuando son un adelanto expresivo del suceso próximo. El tono de burla irónica que cubre la historia conlleva una finalidad afectiva hacia el desposeído, y en la aparente desvergüenza de los negros hay una crítica insistente contra la voracidad y lujuria del blanco conquistador. La vida de Bayamo es recordada en una etapa transicional en que el relato se diversifica entre el sueño y la realidad ficticia que propugna. Las relacio-

36. Martínez, Luisa. Carta escrita a Enrique Bernardo Núñez. Referencia a una conversación sostenida con Luis Correa. Caracas, 19 de octubre de 1932.

nes que la condesa de Bello Monte comienza a tener con el rey negro vigorizan la veracidad de lo narrado y se distraen por la hermosura de la expresión.

Cuento corto y ejemplificador de otra faceta de lo que constituyó la conquista de estas tierras, "El Rey Bayamo" encuadra en un conjunto donde Núñez expone tres visiones distintas de una época similar. Quizás impresionado por una realidad que presenciaba, el autor lo compone como idea parcial de una tesis sustentada y lo da a conocer en *La Estrella de Panamá* el domingo 15 de marzo de 1931.

El relato de la vida picaresca, que da nombre a todo el libro, cierra la obra. "Don Pablos en América" completa la trilogía que el escritor tipificó como representativa de tres circunstancias de la conquista y colonización de estas tierras. En don Pablos se quiere, a la vez, representar a todo un tipo de español que logró arraigar en esta América para su ventura o desventura. Expresión fustigante de las clases que hicieron esas conquistas, don Pablo y don Ramiro, sirven a los propósitos de su presentación.

No existe, a nuestro juicio, una similitud de consecución en este libro. Los tres cuentos, que ya han sido catalogados como expresivos de una época y de las circunstancias diversas que produjo, no mantienen entre sí una relación de equilibrio. "Martín Tinajero" tiene demasiada elevación y poder como para permitir a su lado otros lucimientos. "El Rey Bayamo", punto intermedio entre ellos, conserva con la idealidad de sus elementos, suficiente valor como para ser eso: el segundo en importancia; y en el caso de "Don Pablos en América", tan celebrado por la crítica, el nivel general de la narración se logra mantener, pero el asunto provisto no complementa en el cuadro de interés emocional que el libro venía planteando.

La gran obra narrativa de Enrique Bernardo Núñez finalizaría en este punto. Viniendo desde *Sol interior* y pasando por todas sus novelas, aun por la que no llegó a concluir, constituirían el aporte que el escritor legó a la literatura nacional. No son todas, sin embargo. Obras muy menores —siempre referidas al único interés de este trabajo—, han sido recogidas en algunas oportunidades, pero en ningún momento representan cosas importantes dentro de la fuerza expresiva del autor. Unas son muy cortas y otras muy circunstanciales, perteneciendo todas a una vertiente totalmente diferente a la trabajada.

Un breve recuento, cronológico además, permitiría incluir a *La emigración*, crónica en forma de cuento —más bien narración explicada— que Enrique Bernardo Núñez realiza cuando contempla el cuadro, del mismo nombre, que Tito Salas pintara para decorar la Casa Natal del Libertador. Ciertos rasgos de un realismo patente se notan en la vigorosidad de los trazos con que

el autor pretende adaptar el hecho plástico. En el mismo año 1919, Núñez publica tres cuentos cortos reunidos bajo el título de *Poemas de mentira y de risa,* especie de episodios románticos de estilo muy rápido y que plantean argumentaciones acordes a los nombres que los identifican. "La gloria", "Fin de un sueño y principio de otro" y "El puchero" se publicarán, posteriormente, en la revista *Billiken.*

"Puesta de Sol" es un cuento muy de época. Podría pasar por una insulsa historia frívola si no conllevara una ambientación que le provee de interés. La Caracas un poco bohemia de la segunda década del presente siglo parece retratarse allí. Teatros, paseos, amoríos, música de zarzuela, opereta y cuplé, se entrelazan y hacen marco a la presentación de Sol, cantante afamada quien en desdeñosa actitud disfruta de sus triunfos. Elevada en perspectiva falsa no puede comprender el rápido ascenso de su rival. Carmen llega a igualarla y desde entonces el desplazamiento es inevitable. Comienza una lucha desigual donde Sol implora y Carmen niega. La puesta de Sol termina con su orgullo y un final triste acaba por decepcionar su vida. En una tan común argumentación se consiguen, sin embargo, algunos logros. El ambiente en que se desenvuelve el enredo; la pintura de los personajes y el estudio de sus caracteres consiguen presentar un cuento que sin mucha extensión presenta la idea con bastante totalidad.

A semejanza de *La emigración* y de *Poemas de mentira y de risa,* por la modalidad que adopta, aparece *Horacio.* Tratando de compendiar la vida del célebre poeta, Núñez escribe este pequeño cuento donde un estilo recargado incluye una incontenible profusión de citas. El resultado es algo muy ocasional sin ningún valor aparente.

En el año 1927 se celebra un concurso de cuentos nacionales auspiciado por la revista *Fantoches.* Núñez concurre y logra la mención honorífica con "El canto lejano", cuento poco extenso, lleno de bucolismo y de actitudes criollistas. Resaltan en él el poder de la captación del medio en que se desarrolla y la manera suelta y tajante con que se mueven los personajes.

Rápida y muy general visión del complemento de lo que consideramos trabajo narrativo del autor, nada añade ni nada priva a la obra de quien descolló como un innovador dentro del ambiente literario nacional.

ULTIMA PALABRA

Si el tiempo ambiguo existiera, podría permitir muchas realidades. Enrique Bernardo Núñez le dio existencia, dentro de su ficción, y lo hizo realidad. Así pudo viajar, generalmente, por lo que fue su obra narrativa.

Venido desde una tradición novelística que había sacudido a la desbordante expresividad modernista, Núñez se encuentra en una casi encrucijada que definió, en cierto modo, la dirección de la novela venezolana. Los comienzos del escritor fueron duros y la adaptación al género se realizó quizás con mucha premura. *Sol interior* adolece de varios defectos que podrían tener allí su origen. Un acentuado sentimentalismo y un insistente afán psicologista acompañan a esta novela que, como ya dijimos, es obra de juventud. Caracterizada por un visible anacronismo, retoma una temática y una modalidad francamente superada. El tropiezo lo resiente, pero sabe que, aunque atacado, su deber es seguir adelante. Nuevo tema y nuevos bríos devienen con el tiempo y aun sin dejar de un lado la misma exaltación emocional con que escribe su primera novela, se lanza a una nueva publicación. El prefacio de *Después de Ayacucho* es todo un documento en la vida literaria de un escritor. Defendiendo sus derechos da margen a la soberbia y en una manifestación eufórica —extraña en su carácter— informa de sus más inmediatos proyectos: nombres de novelas que quizás ni escribió, sirvieron, al menos, para apuntalar su ánimo y definirlo en su propósito. Casi historiando nace esta otra novela y Miguel Franco le sirve para intentar una interpretación sociológica con la que experimenta para futuras creaciones. Todavía primitivo en el difícil oficio, hay un pequeño avance entre este libro y el que lo inició como novelista.

Un inexplicable silencio precede al año 31. Los dos extremos de su obra aparecen entonces. El brillo inextinguible de *Cubagua* parece haber robado la poca luz que quedaba y *La Ninfa del Anauco* es la aventura menos aventurada del escritor. Ilógica dentro de la marcha de su creación, esta pequeña novela —el mismo autor la clasificó— está reducida a su intrínseca oscuridad. Pero, debía producirse la reacción. *Cubagua* deslumbra y fortifica a la narrativa hispanoamericana. Ideada en la evocación, concebida por la nostalgia y escrita en la poesía natural del paisaje y del misterio del tiempo y del mar, esta novela colma cualquier sitial que haya podido pretender su creador. Toda la paciencia que a veces precisa

la historia; el cúmulo de observaciones de las cuales
nutre un novelista, la captación hábil y sincera de l
hechos y la transformación de los pequeños e íntimos s
cesos en elementos novelísticos trascendentes y general
todo está en *Cubagua.* El juego del tiempo y la irrea
dad del ambiente y de los personajes, angustian en u
estructura frágil como el recuerdo, pero como él mism
existente. La palabra que se ilumina al contacto fug
con la creación estilizada y el subterráneo fluir del sue
y de la realidad, elaboran a esta pequeña maravilla
la novela venezolana.

Encumbrado por obra y arte de su genio, parece d
tenerse. Otras actividades, también de las letras, le pr
cisan para la vida y Enrique Bernardo Núñez va gesta
do entre su laborar cotidiano la ruta peregrina y amb
ciosa de *La Galera de Tiberio.* Profecía, visión cond
cionada de un efecto lógico o simple conjetura de un e
píritu de vanguardia, el total de la novela conmueve p
lo que predice y por la exactitud de sus postulados
Ambientando en una ubicación intencionada, que Panam
sufre más que ninguna la incorporación material e ide
lógica del exuberante imperialismo, el escritor se desha
en ideas y toma a la historia como testigo de lo que pien
sa. Un anillo puede ser una simbología de poder y pue
ser el elemento unitivo de un desestructurado panoram
argumental que para decir muchas cosas tiene que in
cluir muchas otras. La historia pasada había sido traíd
casi dulcemente, en el fantasmal Fray Dionisio, mita
cura de pueblo y mitad Martín Tinajero; la historia fu
tura, para la perspectiva de la novela, es repercutida, e
frase y concepción sajona, por Herr Camphausen. La ga
lera, hundida originalmente en la frialdad receptiva de
río Hudson ha sido rescatada por el fervor universitari
para que siga siendo el barco de alerta a nuestras con
ciencias cada día más adormecidas por la comodida
aparente.

El viaje de la galera sólo terminará el momento e
que nuestro mundo se convierta en sólo nuestro. *Atar
decer sobre el mundo,* de la cual nada más que dos ca
pítulos se conocen, es la última advertencia del autor
Siendo nosotros mismos podremos oponernos a ser otro
en nosotros.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

Núñez, Enrique Bernardo. Sol interior. "Palabras liminares" del autor. Caracas. Tipografía Americana. 1918. XIV, 250 pp.

——— **Después de Ayacucho.** "Prefacio" del autor. Caracas. Biblioteca Venezuela de **El Universal.** 1920. 10, 173 pp. (Al final: "Esta edición").

——— **La Ninfa del Anauco.** En **La Esfera.** Caracas. Nos. 1548 a 1554. 28 de junio a 4 de julio de 1931.

——— **Cubagua.** Tercera edición. Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Cultura. Biblioteca Popular Venezolana, Nº 22. 1947. 111 pp. (En el mismo volumen: **Orinoco**).

——— **Cubagua.** Lima. II Festival del Libro Venezolano, 1959. 94 pp.

——— **La Galera de Tiberio.** (Crónica del Canal de Panamá). "Del editor al lector" de E. B. N. Prólogo de Augusto Germán Orihuela. Caracas, Universidad Central de Venezuela. Dirección de Cultura. Colección Letras de Venezuela, Nº 8. 1967. 28, 177 pp.

——— **Atardecer sobre el mundo.** Capítulo I: "La hoja fósil". **El Nacional.** Caracas, 28 de abril de 1957. Capítulo II: "El gabinete de la celebridad". **El Nacional.** Caracas, 3 de agosto de 1958.

——— **Don Pablos en América.** (Tres relatos). Caracas. Editorial Elite, 1932. 75 pp.

——— **Bajo el samán.** "Nota preliminar" del autor. Caracas. Biblioteca Venezolana de Cultura, 1963. 190 pp.

——— "La emigración". **Actualidades.** Caracas, 26 de octubre de 1919.

——— "Poemas de mentira y de risa". **Actualidades.** Caracas, 21 de diciembre de 1919.

——— "Puesta de Sol". **Fantoches.** Caracas, 5 de diciembre de 1923.

——— "Horacio". **Billiken.** Caracas, 26 de enero de 1924.

——— "El canto lejano". **Fantoches.** Caracas, 27 de abril de 1927.

——— "Bajo la noche tropical y misteriosa. Desde las las playas de la isla encantada el pensador oye el infinito". **Mundo al día.** Bogotá, 4 de febrero de 1928.

——— Declaraciones en "Entrevista a varios escritores venezolanos". **El Nacional.** Caracas, 19 de abril de 1955.

——— "Huellas en el agua". **El Nacional.** Caracas, 13 de diciembre de 1959.

——— Un capítulo de **La Galera de Tiberio**". **El Naciona** "Papel literario". Caracas, 22 de septiembre de 1955.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

Alvaro, Lisandro. "Después de Ayacucho". **Cultura venezolan** Caracas. Octubre de 1931.

Anderson Imbert, Enrique. **Historia de la literatura hispano americana**. Prólogos de la primera, segunda y tercer edición. México. Fondo de Cultura Económica. Breviari Nº 89. Tomo I. 1961. 15, 427 pp. (Al final: "Indic de autores").

Anónimo. "Nota bibliográfica". **El Universal**. Caracas. 17 d octubre de 1918.

——— "Pedernales". En "Guasacaca". **Fantoches**. Caraca 22 de enero de 1924.

——— "Pedernales". En "Guasacaca". Opinión emitida po Julio Garmendia. **Fantoches**. Caracas, 22 de enero de 192

——— "Una novela venezolana: **Después de Ayacucho** d Enrique Bernardo Núñez". **El Universal**. Caracas, 24 d enero de 1921.

——— Comentario a pie de fotografía del autor. **El Uni versal**. Caracas, 25 de enero de 1921.

——— "Nota bibliográfica". **La Prensa**. Buenos Aires (n hay indicación de fecha).

——— "Nota bibliográfica" sobre **El buen salvaje** de Alvar Cepeda Samudio. **Semana**. Nº 8. Caracas.

Arráiz, Antonio. **Dámaso Velázquez**. Buenos Aires. Edicione "Progreso y Cultura". 1943. 290 pp.

Aveledo Urbaneja, Agustín. "Nuevo ensayo de criollismo" **El Universal**. Caracas, 4 de febrero de 1921.

Batallán, Lorenzo. "La muerte escribió un signo en el tiempo Enrique Bernardo Núñez". **El Nacional**. Caracas, 2 d octubre de 1964.

Brito González, Pedro. "La pesca de perlas en Margarita". **El Nuevo Diario**. Caracas, 28 de enero de 1921.

Carmona, Juan. "Una novela venezolana: **Después de Aya cucho**". **El Universal**. Caracas, 21 de marzo de 1921.

Carrera, Gustavo Luis. "Conferencia sobre novela". Seminari de Literatura Venezolana II. Universidad Central d Venezuela. Caracas, 1967-1968.

Crema, Edoardo. "La Galera de **Tiberio**. El mensaje de En rique Bernardo Núñez". **El Nacional**. "Papel literario" Caracas, 28 de abril de 1968.

Coll, Pedro-Emilio. Carta al autor. Caracas, 1º de octubr de 1930.

Diego Caminante. "A propósito de Kara-Keño". **Fantoches** Caracas, 5 de febrero de 1924.

Febres Cordero, Julio. "Intemporalidad de Cubagua". **El Na cional**. Caracas, 1º de octubre de 1965.

Fernández, Alberto. "La juventud intelectual". **El Universal** Caracas, 16 de enero de 1921.

Gabisto, Manoel. "Nota bibliográfica". **Revue de L'Amérique latine**. París. (La fecha sólo está señalada como 1932).
García Márquez, Gabriel. **La hojarasca**. Bogotá. Editorial Sipa, 1955. 137 pp.
———. **Cien años de soledad**. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1967. 351 pp.
Gil Fortoul, José. **Historia constitucional de Venezuela**. Cuarta edición. Prefacio de los tomos II y III. Caracas. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes. Comisión editora de las Obras Completas de José Gil Fortoul. Tomo II. 1954, 633 pp.
Guevara, Luis, y Grooscors, Enrique. **Poetas y prosadores carabobeños**. Valencia. Edición conmemorativa autorizada por el Concejo Municipal, en el IV Centenario de la fundación de la ciudad de Valencia. "Una explicación y una evocación prologales" por E. G. h. Valencia. Tipografía El Cronista, 1955. 520 pp. (Al final: "Apéndice", "Anotación final").
Kara-Keño. "Chispas de Pedernales". **Fantoches**. Caracas, 29 de enero de 1924.
———. "Raza y literatura". **Fantoches**. Caracas, 13 de febrero de 1924.
Lira Sosa, José. "De perlas...". **Oriente Universitario**. Abril de 1968.
Luisi, Luisa. Carta al autor. Montevideo. Mayo de 1933.
Martínez, Luisa. Carta al autor. Referencia a una conversación sostenida con Luis Correa. Caracas, 19 de octubre de 1932.
Nucete Sardi, José. "Cubagua de Enrique Bernardo Núñez. Libro de poesía y realidad venezolanas". **El Universal**. Caracas, 5 de junio de 1933.
Osorio, Luis Enrique. "Algo sobre Enrique Bernardo Núñez y su novela **Sol interior**". **El Universal**. Caracas, 16 de enero de 1919.
Oviedo y Baños, José de. **Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela**. Reproducción facsimilar de la edición hecha en Caracas en 1824, por Domingo Navas Spínola; homenaje de la colonia americana a Venezuela. Nueva York. Edición hecha a iniciativa de P. Adams, 1940. 667 pp.
Pacheco Miranda, Andrés. "Después de Ayacucho". **El Universal**. Caracas, 12 de febrero de 1921.
Palacios, Lucila. **El corcel de las crines albas**. Caracas. Avila Gráfica. 1941. 172 pp.
Paz Castillo, Fernando. "En torno a **La Galera de Tiberio**". **El Nacional**. Caracas, 25 de noviembre de 1967.
Pedernales, Manuel Antonio. "De la andante orfebrería: La nueva generación literaria o el fastidio considerado como razón estética". **Fantoches**. Caracas, 15 de enero de 1924.
———. "De la andante orfebrería: El soliloquio". **Fantoches**. Caracas, 5 de febrero de 1924.
———. "De la andante orfebrería: Y un novelista...". **Fantoches**. Caracas, 8 de marzo de 1924.

Planchart, Julio. **Temas críticos.** Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Cultura. Biblioteca Venezolana de Cultura, "Andrés Bello", 1948. 448 pp.

Rivera, Miguel. "¿Quién es Pedernales?". **Fantoches.** Caracas, 13 de febrero de 1924.

Urbaneja Achelpohl, Luis Manuel. **¡En este país!...** Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación Nacional. Biblioteca Popular Venezolana, Nº 38. 1950. 305 pp.

Uslar Pietri, Arturo. **Las lanzas coloradas.** Tercera edición. Buenos Aires. Editorial Losada, S. A., 1958. 190 pp. (Al final: Vocabulario de venezolanismos no contenidos en el Diccionario manual e ilustrado de la Lengua Española, de la Real Academia [Espasa, 1927]).

———— **Letras y hombres de Venezuela.** Noticias de la segunda edición. Preámbulo de la primera edición. Caracas. Madrid. Ediciones Edime. Colección Autores Venezolanos, 1958. 345 pp.
[Al final: "Bibliografía básica". Indice de nombres citados"].